

قيس الزبيدي

اختيار ومراجعة



درامية التغيير

برتولت بريشت

دراسات مختارة في المسرح الملحمي







درامية التغيير

دراسات مختارة في المسرح الملحمي

تأليف: برتولت بريشت

اختيار ومراجعة: قيس الزبيدي

الناشر : دار كنعان

للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية

دمشق – ص.ب 443 هاتف: 2134433 (11 - 963 +)

فاكس: 3314455 – 2134433 (11 - 963 +)

E-mail: said.b@scs-net.org

الطبعة الأولى، 2004 / عدد النسخ 1000

إخراج: لبنى حمد

يمكن الاطلاع على كتب الدار ومنشوراتها

على صفحة الشبكة التالية:

http://www.furat.com

برتولت بريشت

درامية التغيير

دراسات مختارة في المسرح الملحمي

اختيار ومراجعة

قيس الزبيدي

مدخل :

التفكير تغيير

قيس الزبيدي

حينما جرّبنا، وقتها، إصدار كتاب «مسرح التّغيير»، كان هدفنا، بالدرجة الأولى، وضع كتاب في المكتبة العربية يتناول المسرح الملحمي بالدراسة من قبل أولئك الناس الذين رافقوا وتتلمذوا وعملوا مع بريشت نفسه وتابعوا العمل المسرحي الجديد بعده، بأمانة، انطلاقا من تجاربه النظرية والعملية. فالمكتبة العربية تعرّفت، أساساً، على المسرحي والكاتب عن طريق تراجم لدارسين ليبراليين عديدين، قدّموه من منطلقات مختلفة، لم تكن قادرة في مجملها على تقديم مسرحه وفكره كما أراد له هو أن يكون، لأنّ دارسيه ومؤوّليه في الغرب، قدّموا مسرحه الدرامي الجديد بمعزل عن أهمية فكره الماركسي، الذي قاد تطوّر مسرحه الملحمي إلى جماليّته النوعيّة المميّزة والمختلفة عن أقرانه الدراميين. ففي سيرة بريشت اكتمل تطور تصوراته الجمالية بالعلاقة الوثيقة مع تطوّره الفكري والسياسي كماركسي[1]. وكانت أغلب تلك الدراسات تقبل الدرامي فيه وترفض الماركسي، الذي جاءت أهميته، كما قيل، من إلباس الماركسية ثيابا مسرحية.

ويعترف بريشت بأنه، وقد كان كاتبا معروفا كتب أربع دramات وأوبرا قُدّمت على مسارح كثيرة وحصل على جوائز أدبية وكان يُسأل عن رأيه كتقدمي في مسائل أساسية، إلا أنه لم يكن يفهم ألف باء السياسة ولم يكن يعرف شيئا عن إدارة الأمور العامة في بلده أكثر من أي فلاح صغير في أرضه المقفرة.

غير أن بريشت استطاع أن يصل إلى ماركس، عن طريق حادثة، ربما كانت عابرة، خصّت بحثه عن مادة لمسرحية كان يعدها ولم يكتبها، ومن عندها فقط قرأ ماركس. وبما أنه كان يمارس نقد المجتمع البرجوازي بشكل لم يتجاوز النقد العدمي تقريبا، إلا أن تجاربه العملية وانطباعاته الذاتية المشتّتة أصبحت بعد ماركس صحيحة بشكل حيوي[2].

لقد دعا بريشت، في أغلب أعمال السنوات الأخيرة، إلى ضرورة إعادة النظر في وسائل الفن باستمرار، وبهذا المعنى نستطيع أن نقيّم ونحلّل كل أعمال بريشت الفنّية ونعدّها كـ محاولات.. فلم يكن لمسرحه أن يستمر بدون تجارب، ولم تكن حاجته إلى التجارب تصدر عن رغبة في التجارب لذاتها، بقدر ما كانت تصدر عن منهج عمل يتم فيه كشف العلاقات الاجتماعيّة المعقّدة وتصويرها بشكل فني مناسب[3]. كان مسرحه الملحمي، وبعدها الجدلي، كما أكّد هو، مقولة تنتمي إلى ما هو اجتماعي وليس إلى ما هو جمالي- شكلي. فهو وجد أولاً أن القواعد المسرحية السابقة، أي تلك التي ارتبطت في زمنها بمضامين ووظائف مختلفة، غير ملائمة، ولم تعد تصلح كمعايير في عرض التغييرات الجديدة في العالم وبين الناس، فالبترول، الإفلاس، الحرب، تجارة المواشي، الصراع الاجتماعي، العائلة، الدين، والقمح أصبحت مواداً جديدة في العروض المسرحية[4]. كما وجد ثانياً أن الأسئلة القديمة لم تعد تنفع في البحث عن أجوبة أصيلة، من هنا انصرف فكره، ببساطة تامة، إلى الاهتمام في طرح أسئلة جديدة، ليخلص إلى أن الأسئلة المهمّة تبقى أقل قوة من التساؤلات ذات الأجوبة المعلقة لكن الممكنة[5].

من هنا جاء بحثه في نظرية الدراما وتأثيرها الجمالي. ووجّه نقده المبدئي إلى حجر الأساس في نظرية أرسطو «التماهي»، واقترح دراميّة جديدة، مكوناتها المركزية تتلخص في مفاهيم التغريب، التأرخة، الإيماءة والبارابل (الأمثولة) ومؤسسة على تأثير سياسي.

وبينما كان الشكل الدرامي يجسّد في المسرحي حادثة ويدفع المتفرج إلى الانخراط في الحدث، بدأ الشكل الملحمي يجعل المتفرج كمراقب ويسرد

له حكاية، ولا يتركه يندمج في الحدث، إنما يقابله مع الحدث، فلا يتم العمل في الدراما بإيحاءات، إنما بحجج. وبهذا يوقظ المسرح الملحمي-الجدلي نشاط المتفرّج ويدفعه إلى اتخاذ قرارات، ويزوده بمعارف:

من سيغيّر العالم؟

أولئك، الذين لا يروق لهم.

لقد سعى بريشت باستمرار إلى تطوير التّغريب من مؤثر فني إلي مبدأ فلسفي، إلى تحويله من حالة تنتج عن تأثير إلى مبدأ فكري إبداعي يسيّر كامل العملية الأدبية والفنّية ويرسم إنتاج المسرحيّة من مرحلة التأليف إلي مرحلة التنفيذ:

فلم يكن تأليف النص المسرحي يكتمل عنده بدون خشبة المسرح.. فقط المنصة تحدد تشكيلات النص الممكنة.

ويحدد مبدأ التغريب الحكاية وبناء المسرحية وتصوّر النماذج وكامل الريبوتوار المتعلق بتقنية الملحمي وما سُمّي بمؤثر التغريب، والتعليق والرواة والإنارة والجوقة والأغاني والعناوين والصياغة اللغوية: كل ذلك يعكس كل بطريقته الخاصة مبدأ التغريب. إن التغريب، كمقولة جمالية، حدد نظرية وممارسة المسرح الملحمي إلى حد بعيد بحيث اصبح بمثابة بنية أساسية في العمل البريشتي. لكن أيضاً وأساساً: على المسرح أن يبقى مكاناً للمتعة. وكما ينشغل العلم بالنفقة، كذلك يعنى الفن بالمتعة، مع أن كليهما موجودان، لكي ييسرا حياة الناس[6]. فالمسرح يقدم للمتفرج عالمه، والمتعة تأتيه من التعرف على إمكانية السيطرة على هذا الواقع وتغييره. ويذهب بارت إلى أن بريشت يبغي تحقيق وعي الجمهور في الصالة كحالة عدم الوعي التي تسود الشخصيات «الدرامية» على المنصة[7]. فالجمهور في العرض الملحمي هو أحد العناصر المنتجة، التي يمكن أن تلعب الدور الهام في المسرح[8].

لم يبحث أحد، بمثل مبدئيّة بريشت[9]، في نظرية الدراما وتأثيرها الجمالي، حيث أنه لم يكتف بتحويل تصور نظري متسق إلى ممارسة جمالية، إنما أكثر من ذلك قام بتطوير النظرية في ترابط محكم مع عمل

المسرح. ولم يكن بريشت يريد كتابة علم جمال مسرح منته، إنما سعى إلى وضع نظرية تطورت على شكل أجزاء متقطعة، وجدت صياغاتها المهمة في بيع النحاس(*)، وفي أرغانون صغير للمسرح(**). وكان بريشت يؤكد على دوره ويسمي نفسه «كاتب مسرحيات»، وبهذه الصفة (مسرحية بدل دراما) فصل نفسه عن تقاليد الدراما المقروءة وأكد على الممارسة المسرحية.

بعد مشاركة عرض مسرحية فرقة برلين الأم كوراج وأولادها في باريس في حزيران / تموز 1954، ظهر عدد خاص عن بريشت في مجلة تياتر بوبلير (باريس)، كتب فيه نقاد من بينهم بيرنارد دور ورولاند بارت، وقد احتفى العدد بالمسرح الملحمي وعدّه تجديداً جذرياً في كافة مستويات الفن الدرامي. كذلك عبّر عن الاعتقاد بأن علم الجمال والسياسة وجدا في بريشت الثوري وحدتهما، وفي المسرح وظيفته الاجتماعية. ورأى بارت في مسرح بريشت نقطة تحوّل في الدرامية الغربية، كما رأى في آرائه النظرية إضافة ملزمة لفن مسرح معاصر(10).

كان بريشت يفكّر في سنواته الأخيرة بإعادة تسمية مسرحه وإطلاق صفة الجدلية، بدل الملحمية، عليه، فمسرحه هو بحق مسرح جدلي حواري يصوّر واقع مجتمع الملكية الخاصة بتناقضاته الشديدة، ويحاول أن يدفع المشاهد، على أساس معارف علمية، إلى المساهمة في تغيير وتجاوز تلك التناقضات لصالح مجتمع إنساني. وكان بريشت يعتقد باستمرار، «أن لا وجود لفن عظيم دون أهداف عظيمة. وأن أسلوب المسرح الجديد هو الإجابة على الصعوبات التي تضعها أمامه المادة الجديدة والمهام الجديدة».

وعلى المرء أن يسائل الواقع حول الأشكال الأدبية، وليس علم الجمال حتى ولا علم جمال الواقعية.

إن تعزيز الرغبة في الحياة هو الهدف من النشاط الفنّي عند بريشت، على هذا دوّن في أورغانونه: «نعرف أن للبرابرة فنهم. لنصنع نحن فنا آخر».

ماذا يعنينا الآن من كل ذلك؟

المسرح العربي هو ما يعنينا، وتحديداً ذلك المسرح العربي الذي يجد في فقدان يوتوبيا التغيير، فقدان الرغبة في الحياة..

ما يعنينا هو المسرح الذي يبحث في النقاش، ليس فقط في نقاش ما إذا كان شيء ما «غير قابل للتغيير» إنما تسمية كل ما لم يتعرض للتغيير منذ فترة طويلة..

ما يعنينا هو قدرة المسرح في أن يكون حركة مهمة تناقش وتساهم في تغيير ما لم يتعرض للتغيير.

المصادر :

1. فرانز-جوزيف بايروير. برتولت بريشت. ريكلام (15207) 1995 من ص 25 إلى ص 29.

2. برتولت بريشت. دراسة الماركسية. كتابات. الجزء الخامس. ص 40.

3. فيرنر هيشت. برتولت بريشت. أفكار متعددة الجوانب. دار نشر هينشل. برلين. 1978 ص. 63 و64.

4. برتولت بريشت. المسرح التعليمي. كتابات الجزء الخامس. ص 255.

5. رولان بارت. مقالات نقدية في «المسرح» ترجمة، سهى بشّور، دمشق: المعهد العالي للفنون المسرحية (1987). ص 62.

6. جان كنويف. برتولت بريشت. ريكلام (17619) 2000 ص86.

7. رولان بارت. (1987) مقالات نقدية في «المسرح» ترجمة، سهى بشّور، دمشق: المعهد العالي للفنون المسرحية.

8. فردريك أوين برتولت بريشت. حياته، فنه وعصره. ترجمة إبراهيم العريس، لبنان: دار ابن خلدون (1981). ص 145.

9. فرانز-جوزيف بايروير. المصدر السابق.

10. جان كنويف. المصدر السابق ص 76.

* بيع النحاس: أراء نظرية كثيرة على شكل حوار، في أربع ليالي يتناقش فيلسوف ومستشار درامي وممثلان وعامل مسرح حول مسرح عصر العلم القديم والجديد، وذلك في طريقة يتصورون فيها النظرية نفسها كمسرح.

** اورغانون صغير للمسرح: نص نظري مؤلف عام 1948 في 77 مقطع، يبحث فيه بريشت في جمالية مسرحه الملحمي الجديد، وهو يعد مؤلف بريشت الدرامي الأساسي.

مقدمة :

بريشت اليوم

د. ماري الياس

عندما دعاني قيس الزبيدي لكتابة هذا التقديم تبادر إلى ذهني سؤال لماذا بريشت الآن؟ ما الذي دفع قيس الزبيدي إلى التفكير في إعادة إصدار كتاب عن بريشت الآن وفي هذه المرحلة بالذات؟ هل لا زال فكر ومسرح بريشت فعّالاً؟ أظن أن السؤال مبرّر رغم أنه ليس بجديد، فهو مطروح منذ سنوات وفي بقاع مختلفة من العالم لا سيما في أوروبا، وهو اليوم أكثر إلحاحاً.

والحقيقة أن هذا السؤال طُرح في مناسبات عديدة خلال العقدين الأخيرين في بقاع مختلفة من العالم لا سيما في أوروبا، وهو يتكرر بإلحاح في الأدبيات الغربية، ليعبّر عن مواقف مختلفة تتراوح بين القبول والترحيب بفعالية منهج ومسرح بريشت، والرفض الكامل له، على اعتبار أنه صار من الماضي، ذلك أنه رغم اعتراف أصحاب هذا الاتجاه بالدور الذي لعبه هذا المسرح في مرحلة تاريخية معينة لكنهم يصنفونه الآن ضمن كلاسيكيات المسرح على اعتبار أنه جزء من مرحلة تاريخية وبأيديولوجية معينة ولّت وانتهت مع رياح التغيير التي عصفت بالعالم في العقود الأخيرة، وبالتالي فهو بالنسبة لهم يعبّر عن مرحلة في تاريخ المسرح والفكر انتهت تماماً. وقد جاء مثل هذا الطرح في مناسبات عديدة منها إعادة تقديم مسرحيات بريشت بالأسلوب البريشتي أو بأسلوب مناقض له تماماً. ثم في ذكرى مئويته التي لم يمضِ عليها سوى ثلاثة أعوام. وقد كُتب في هذه المناسبة الكثير عن بريشت وعن فكره وعن كتاباته في المسرح والشعر والرواية، كذلك عن أسلوبه في ممارسة المسرح خلال حياته ثم وبعد وفاته عبر فرقة البرلينر أنسانبل.

وتركزت الأفكار التي طرحت حول جدوى مسرح بريشت الآن، وكان الطرح أحياناً سطحياً إلى حد السذاجة وهو في جوهره يتمثل بالسؤال التالي: ما الداعي إلى مسرح تأريخي في زمن يقال أنه نهاية التاريخ؟ والجواب على مثل هذا السؤال قد يكون أكثر تعقيداً مما نتصور، هذا في حال تم قبول مثل هذه الفكرة.

ارتبط اسم بريشت تاريخياً بمفهوم المسرح الملحمي، ولم يكن هو الذي طرح المفهوم في البداية، لكنه نظّر له فيما بعد وكتب نصوصه وقدمها بهذا الأسلوب الجديد. ومفهوم المسرح الملحمي يشكل نظرية متكاملة تعالج العملية المسرحية بكل أبعادها؛ من كتابة، وإعداد للعرض، وإخراج، وشكل أداء، ومكان، وموسيقى ومؤثرات سمعية، وإضاءة، وطبيعة تأثير على المتفرج. وقد تبنّى بريشت هذا الأسلوب في المسرح لأنه آمن خلال مرحلة ما من حياته بدور المسرح في التوعية والتغيير، ولأنه تعامل مع المسرح من منظور جمالي وفلسفي وسياسي بآن واحد، ولم يعزل المسرح عن الواقع والفكر. وقد نبعت حداثة بريشت من المكانة التي أعطاها للبعد التاريخي في معالجته لكل ما طرحه. فبعد الكلاسيكية في القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يتمكن المسرح، رغم كل محاولات «الدراما» التي جاءت بعد ذلك، من أن يلعب دوراً في الفكر الأوروبي، إلى أن جاء بريشت وحاول من خلال جمالية «التغريب» أن يعبّر عن الفكر الجدلي في-وعبر المسرح وأن يفتح خشبة المسرح على العالم الحديث التواق لتخطي «المأساة» التي ترى وضع الفرد في المجتمع من زاوية واحدة محددة (الأرغانون الصغير للمسرح 1948). لهذا يُفترض التفكير ملياً قبل القبول بفكرة متحفية هذا المسرح بهذه البساطة.

لقد صاغ بريشت مفاهيم جديدة دخلت اللغة المسرحية وتخطتها إلى الفن والأدب واللغة النقدية؛ مثل «التغريب» من خلال تقنية الإبعاد Distanzierung عبر تقنية مؤثر التغريب Verfremdungseffekt و«المسرحة» Theatralität و«الغيستوس» Guestus إلى ما هنالك من مفاهيم أساسية في المسرح الملحمي، وكان أن وسعت هذه المفاهيم آفاق رؤية العمل الفني برمته وبكل الاتجاهات.

ومما لا شك فيه أن رؤية بريشت المسرحية كانت نابعة أساساً من موقف سياسي محدد من الحياة والفن، وكذلك من المسرح ودوره في المجتمع. ومن الطبيعي أن ترتبط هذه الرؤية بداية ارتباطاً وثيقاً بالظرف التاريخي الذي أنتجها، لكنها منذ البداية لم تطرح نفسها كرؤية ثابتة وواحدة ونهائية لأنها أتت على شكل حوار جدلي هو سؤال أكثر منه جواب أو حقيقة ثابتة، فبريشت لم يعتبر كتاباته النظرية نصاً مكتملاً وكذلك الأمر بالنسبة لمسرحياته، وإنما كمسودات عمل قابلة للتغيير والتطوير، ثم أنه كتب أغلب ما كتب على شكل حوارات جدلية.

ومما لا شك فيه أيضاً أن هذه الرؤية شكلت منعطفاً في تاريخ المسرح في العالم بأسره، وساهمت في تحديث المسرح، من كتابة إلى عرض إلى أداء ممثل إلى شكل تلقٍ، المسرح الغربي أولاً، والأوروبي تحديداً، ثم باقي أرجاء العالم؛ حتى أن المسرح الشرقي (المقصود هو الشرق الأقصى الياباني والصيني على وجه التحديد وهما مصدر مهم للنظرية البريشتية)، طوّر نفسه من خلال إعادة استخدام التقنيات التي طرحها بريشت في السرد والإبعاد والتغريب. ولن نعدد هنا أشكال تأثير مسرح بريشت على المشهد المسرحي في أوروبا لكنه وجد بالفعل وأخذ أشكالاً مختلفة، وعلى كل المستويات، أهمها شكل العرض المسرحي.

فقد جاء مفهوم المسرح الملحمي في الغرب كنقيض (ولو نظري) للمسرح الدرامي، وقد ساهم هذا التمييز بشكل أو بآخر بنسف المسلّمات والقواعد الثابتة لكتابة المسرح ولشكل العرض، وإننا نعرف اليوم أن الجديد الهام في تلك المرحلة كان أن مفهوم بريشت للمسرح يقوم على تفكيك عناصر المسرح لإعادة صياغتها من جديد، وقراءة احتمالات الممكن في سياق تطور الحكاية وموقف الشخصية عند كل منعطف من منعطفات مسار الحكاية، ولم يكن موقف الشخصية بالنسبة له حتمياً كما في المسرح السابق وإنما هو خيار تحكمه الظروف وطبيعة الشخصية. وتبدو هذه العملية نموذجاً لتفكيك الواقع وإعادة صياغته هو الآخر، بمعنى فهمه وقراءته كمرحلة أولية لتغييره. وهنا يجب ملاحظة أن فكرة التغيير تأتي في سياق

تاريخي كانت فيه فكرة التغيير حلماً عاماً ممكناً، وجزءاً من اليوتوبيا العامة. والمطب الذي وقع فيه البعض بهذا الشأن كان أنهم تخيّلوا دوراً للمسرح أكبر مما قد يحتمل الفن بشكل عام. فسؤال هل للمسرح دور في تغيير العالم إشكالي تماماً وهو جزء من يوتوبيا الماضي، ولكن مسرح بريشت لا يقتصر على هذه الناحية.

ولن نحاول هنا سبر مدى الفهم الحقيقي والعميق الذي تحقق في أوروبا لرؤية بريشت المسرحية في مرحلة ما من مراحل انتشار تأثيره في أوروبا، لكننا نعرف قطعاً أنه لم يُفهم دائماً فهماً عميقاً وأنه قد تمّ التعامل مع مسرحه ورؤيته المسرحية بشكل سطحي في أحيان كثيرة، كانت مركّزة على التجديد في الشكل، والدليل على ذلك تنوّع الكتابات التي ما زالت تفد إلى المكتبة المسرحية.

في عام 1978، كتب الباحث الفرنسي برنار دورت Bernard Dort المختص بمسرح بريشت والذي حاول دائما قراءة وإعادة قراءة مفاهيم بريشت، دراسة بعنوان «بريشت الثنائي»، جاءت ضمن ملف كبير عن مسرح بريشت، طرح فيه أسئلة جوهرية حول مستقبل نصوص بريشت المسرحية وفعالية نظريته في المسرح. وفكرة الثنائية هنا مهمة لأنها توحي بوجود برشتَين؛ بريشت الذي كان؛ وبريشت كما كان يمكن أن يصير لو أنه عاش عشرين عاماً إضافية، من جهة، وتوحي بالفارق أيضاً بين بريشت الكاتب والدرماتورج، وبريشت المنظر المسرحي، من جهة أخرى، والوجوه لا تتطابق بالضرورة تطابقاً كاملاً. ويتساءل دورت في هذه الدراسة: هل كان بريشت سيتحول إلى مؤسسة عظيمة مغلقة على نفسها كما تحوّل مسرح الفن في الاتحاد السوفيتي أو أنه كان سيحوّل نفسه والبرلينر أنسامبل معه إلى مختبر مسرحي ناشط متطور؟ وهو بهذا السؤال يطرح ضمناً نقطة جوهرية هي تطوّر بريشت الدائم خلال حياته.

كذلك فإن دورت عندما يعلن أن صورة بريشت في أوروبا، ورغم أن مسرحه صار جزءا من المسرح الكلاسيكي العالمي، لا زالت صورة مشوشة، فهو يُقر بأن بريشت لم يُعرف ولم يُفهم بشكل جدي، فصاحب نظرية

المسرح الملحمي ومفهوم التغريب في المسرح تحوّل إلى قناع يختبئ وراءه كل من أراد أن يقدّم شيئاً باسم التجديد والتحديث..

في الملف ذاته يعقّب دورت على عرض قدمه المخرج الفرنسي أنطوان فيتيز Antoine Vitez بأسلوبه الخاص لمسرحية «الأم كوراج» في العام 1995، وكانت إعداداً كاملاً لمسرحية بريشت، ليرى أن رؤية فيتيز جاءت مناقضة تماما للعرض الذي قدمه البرلينر أنسامبل في عام 1954 في فرنسا، والذي كان أساس الانبهار الكامل بهذا المسرح من قبل أشخاص مثل برنار دورت أو رولان بارت، وسبب بداية التعرف على مسرح ومفاهيم بريشت في أوروبا، فيقول معقبا على أسلوب العرض ما معناه: كان أمامنا أسلوبان أسلوب أنطوان فيتيز مقابل أسلوب البرلينر أنسامبل، وجاء إخراج فيتز المرتكز على منظومة من الرموز والكنايات، ليحوّل المسرحية إلى تراجيديا لا تلامس جوهر المنهج البريشتي.. ثم يعقّب على ذلك بقوله لكي نستعيد بريشت أظن أنه علينا أن نمر ببريشت المنهج، المنهج القائم على طرح التناقضات، على طرح سيرورة، وهذا هو الأساس. وأظنه هنا لامس قضية جوهرية تختصر النقاش وتحده بإطار واضح يعطي بريشت حقه في تاريخ المسرح.

لا ضير في اعتبار نصوص بريشت المسرحية من كلاسيكيات المسرح، وهي فعلاً دخلت الريرتوار العالمي- تعتبر مسرحيتا «أوبرا القروش الثلاثة» و«الأم كوراج» من أهم المسرحيات التي قدمت في أوروبا في القرن الماضي والأكثر تأثيراً-، ولا بأس في تعاملنا مع هذه النصوص كتعاملنا مع أي نص أخر من كلاسيكيات المسرح.. أليست مسرحية شكسبير «هاملت» مسرحية كلاسيكية، بمعنى أنها دخلت الريرتوار العالمي وأنها تحمل في جوهرها إمكانيات عديدة، منها أن تُقدَّم بشكلها المتحفي، ومنها أن تعبّر عن إشكاليات معاصرة؟ ألا تحمل نصوص بريشت نفس الإمكانيات؟

والجواب على هذا السؤال مرهون بسؤال آخر هو: هل تتحدى أعمال بريشت الزمن وتبقى حية بعد نصف قرن من وفاته؟ هذه الأعمال التي كتبت بناء على ظرف معين وارتباطاً به، هل تحمل في جوهرها بعداً يجعلها صالحة في ظرف آخر وزمن آخر؟ إن الزمن كفيل بالرد على هذا السؤال،

لكن السؤال الأخر الأكثر صعوبة والذي لا بد للمسرحيين من التعامل معه بجدية هو هل يقتصر إرث بريشت على مجموعة من المسرحيات؟ مما لا شك فيه أن إرث بريشت لا يمكن أن يختزل بمجموعة من المسرحيات أو الأعمال الشعرية أو الكتابات النظرية. كلا إن إرث بريشت هو قبل كل شيء أسلوب في التعامل مع المسرح، إنه التجريب بكل جوانبه. وهنا نذكر أن بريشت، وكان قد أصبح مشهوراً بالتأكيد، رفض مثلاً أن يترأس مسرح البرلينر أنسامبل إدارياً، وأنه أيضاً في نهاية حياته كان يفكر بتسمية مسرحه بالديالكتيكي وكان قد بدأ بإعداد مسرحية «بانتظار غودو» لصموئيل بيكيت... وهنا نذكر بجزء من حوار جاء على لسان تسيفيل في حوارات المنفيين: «إن الهجرة هي أفضل مدرسة للديالكتيك، فالمهاجرون هم أشد الناس ديالكتيكية. إنهم مهاجرون نتيجة للتغيرات، إنهم لا يدرسون إلا المتغيرات. فتراهم يتوصلون إلى أكبر الأحداث ويحلّون عقدها من خلال رصد أصغر المظاهر والتفصيلات، هذا إذا كان لديهم فهم كافٍ للظواهر. فعندما يحرز عدوهم النصر، سرعان ما يبدؤون بحساب كم كلف النصر. إن لديهم حاسة شم شديدة لرصد التناقضات. يحيا الديالكتيك!». فقرة الدانمارك أو الفكاهة حول ديالكتيك هيغل (حوارات المنفيين. الترجمة العربية صادرة عن دار كنعان ترجمة يحيى علوان).

في عددها الخاص عن بريشت الذي صدر عام 2000 تطرح مجلة «أوروب» EUROPE عدداً هو الثاني من نوعه بعد صدور عدد أول من نفس المجلة مخصّص لبريشت عام 1957، وإيضاحاً لمبرراتها في إصدار عدد جديد بمضمونه عن مبدع سبق أن قدمته المجلة في الماضي، وهذه سابقة، تطرح الأسباب التي دفعتها لإصدار عدد جديد بدراسات مختلفة بدلاً من إعادة طباعة العدد الأول. وفي مقدمة العدد الجديد الذي حمل عنوان «بريشت اليوم» تذكّر المجلة بأسباب صدور العدد الأول ومحتوياته، معتبرة أنه جاء كضرورة في حينه للترحيب والتعريف ببريشت إثر الجولة الأولى للبرلينر أنسامبل في أوروبا 1954، وبداية ترجمة أعمال بريشت للفرنسية 1955، والانبهار الذي حصل أمام هذا الجديد، وتعتبر المجلة أن

صورة بريشت آنذاك في أوروبا كانت صورة إنسان متأمل للواقع رافض لليأس يحضّر للمستقبل ويرى في المسرح وسيلة للتغيير، وتقول أن بريشت اعتُبر آنذاك أهم منظّر وممارس للديالكتيكية في المسرح، ثم تستطرد قائلة: «بعد أربعين عاما من العدد الأول يأتي العدد الثاني كضرورة»، حسب قول مقدميه، ضرورة لإعادة تقييم وقراءة على ضوء المتغيرات، إعادة تقييم لفعالية عمل بريشت المسرحي، إعادة تقييم لعلاقته بالماركسية وارتباط مسرحه بها، في وقت عرف العالم (والاشتراكي منه) تحولات كبيرة.

إذا كان هذا العدد الجديد قد ظهر لتصحيح صورة بريشت فإننا نكتشف بعد قراءة الدراسات أنه شوشها أكثر، وكأن المثقف في الغرب يعاود تقييم ذاته، فمحاكمة بريشت تأتي على شكل محاكمة عامة لكل طموحات الثقافة والفن ودورهما في المجتمع وكل يوتوبيا الحداثة.

ومن الملاحظ بشكل عام أن هذا التوجه لإعادة التقييم وإعادة القراءة والبحث في راهنية بريشت، ومن خلاله إمكانيات التغيير، بدأ في الحقيقة اعتباراً من الثمانينات من القرن الماضي، وجاء مواكباً تماماً لأطروحات نهاية التاريخ ونهاية تجربة الحداثة ورفض اليوتوبيات التي اعتبرت في أساسها مدمرة، وكأن المرحلة التي تلت الحداثة رفضت بريشت رفضاً كاملاً معتبرة أنه يعبر عن مرحلة سابقة، لكنها لم تدمره وحده وإنما هزت صورة المثقف والثقافة معاً.

قيل وقتها أن مسرح بريشت أصبح أثريا متحفياً، وقيل أن بريشت بحد ذاته هو خدعة كبيرة. لكن هذا الموقف لم يدم طويلاً فبعد عشر سنوات تماماً بدأ جيل المسرحيين الجدد يتعامل بروح جديدة مع عالم بريشت ككل وكذلك مع أعماله، وكأن حركة جديدة نشأت لإعادة اكتشاف بريشت. وقد طرح هذا الجيل من المسرحيين فكرة البحث في بريشت الإنساني أكثر من بريشت السياسي أو على الأقل رؤيته السياسة الإنسانية، ونستدل على هذا التوجه من خلال ما قُدم في ألمانيا واوروبا بشكل عام في الذكرى المئوية لولادته، عام 1998، عندما أعيد تقديم العديد من مسرحياته

وأقيم العديد من الندوات، وبدا كأن بريشت يطرح كرمز لألمانيا الموحدة، وكأنه تراث ثقافي يجب المحافظة عليه.

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن بعد هذا التقديم هو: هل هذه الأسئلة تعنينا نحن في العالم العربي؟ وهل هي مطروحة علينا بنفس الحدة؟ ما هي علاقتنا بعالم بريشت؟ وهل مازلنا نؤمن بالإمكانيات التي تتيحها لنا معرفته؟ أقول هذا لأننا عندما نترجم أو نقدم كتابا، أساسه مجموعة من المقالات والترجمات لدراسات مختارة عن بريشت ومسرحه فإننا نكون قد حددنا موقفاً منه. وهذا الموقف يخُتصر بالرغبة في مزيد من التعريف به وبالمواقف منه وبشكل أعمق.

إلى أي مدى يمكننا القول أن بريشت معروف في العالم العربي؟ وكيف عُرف وإلى أي مدى أثّر في المسرح العربي؟

عُرف مسرح بريشت ومنهجه في العالم العربي عن طريق عدة مصادر لكنها كلها غربية، أهمها ما ترجم مباشرة عن الألمانية، ولكن حركة ترجمته تأخرت حتى الستينيات من القرن الماضي وجاءت بتأثير من انبهار الغرب أمام هذا المسرح، رغم ذلك فإن نصوصه المسرحية أخذت حقها في الترجمة فأغلبها ترجم ترجمة جيدة وعن الألمانية مباشرة. أما منهج بريشت فلم يلقَ برأيي نفس المصير، حيث أن الترجمة في هذه الحالة كانت اعتباطية وانتقائية، واقتصرت على مقالات من هنا وهناك.

من ناحية أخرى جاء طرح مفهوم المسرح الملحمي، المعتمد على السرد والحكاية، في العالم العربي كإنقاذ لأزمة هذا المسرح المقلد للغرب في حينه بشكل كبير، وقد ترافق ذلك تماماً مع ظهور جيل جديد من المخرجين الذين درسوا في الغرب وتبنوا ما يحدث هناك. فكان المنهج البريشتي وسيلة للخروج بالمسرح من أزمته وحلاً ملازماً ومتزامناً مع أطروحات تأصيل هذا المسرح.

والحقيقة أن التأثير البريشتي يبدو واضحاً في أعمال العديد من الكتاب والمخرجين أعتباراً من ستينات القرن الماضي، ويبدو أن المنهج البريشتي قدّم الوسيلة الأهم لكسر طوق شروط المسرحية الدرامية المحكمة البناء، ولتبرير العودة إلى التراث واعتبار أن عناصر التراث السردية وكل

تراث السرد الموجود لدينا هو تراث قابل للمسرحة لا بل البحث في إمكانيات مسرحة هذا التراث. فبريشت من خلال طرحه لنموذج يقوم على التمييز بين السردي والدرامي، وعلى رفض الدرامي بما يحمله من صراع لصالح السرد المسرح قدم للمسرح العربي منظوراً أقرب إلى تراثه الثقافي من المسرح الدرامي الغربي السائد، وهذا ما أعطى أفقاً لمسرحة المادة التراثية في عروض كثيرة.

لم يُقدَّم بريشت في العالم العربي بشكله المتحفي إلا في البدايات ونذكّر هنا بعرضين على الأقل: عرض لنص القاعدة والاستثناء (شريف خزندار)، وعرض لنص دائرة الطباشير القوقازية الذي قدمه المسرح القومي في مصر برعاية البرلينر أنسامبل في الستينات، وقد قُدم هذا العرض في مدن أخرى منها دمشق وأذكر أن العرض خلق وقتها عندي وعند غيري من المتفرجين الدهشة إياها التي خلقتها عروض البرلينر أنسامبل في أوروبا والتي فتحت الباب لاستعارات عديدة من المنهج البريشتي.

في النهاية لا بد من التأكيد على أن مسرح بريشت هو مسرح النقد، وما التغريب الذي طرحه إلا وسيلة لتقديم هذا النقد ضمن أفعال.

كيف نفهم اليوم مقولة بريشت «لكي نقدم شيئاً مختلفاً، يجب أن نقدمه بشكل مختلف»، كيف نقرأ اليوم، على ضوء حاضر الكتابة والعرض المسرحيين هذا الاختلاف؟ على الرغم من أن بريشت رفض المسرح الدرامي ورفض مبدأه القائم على التمثل والإيهام ومحاكاة الواقع بشكل مباشر واقترح كسر الإيهام في مرحلة ما من مراحل العرض من خلال الإعلان عن المسرحة أو من خلال التغريب وذلك لكي يخلق علاقة مختلفة بين الواقع والمسرح أي بين المتفرج وواقعه، إلا أنه لم يفجر المسرح من الداخل كما هو حاصل اليوم.

والحقيقة أن منهج بريشت كان يقصد تفتيت الواقع وتفكيكه للبحث في آلية تشكُّله، وطرح على المتفرج هذه الآلية وهي بحالة التشكّل. لذلك فإن الحكاية لديه، وهي سيرورة أو مسار وليست تشابك مصائر وأحداث، بقيت موجودة وبقيت أساس المسرح..

ثم إنه من خلال عرض أجزاء هذا الواقع على الخشبة ممثلة

بشخصيات ومكان وأغراض، كان لا يزال يحاول طرح رؤية شمولية عامة تجمع بين الخاص والعام. ولهذا فهو لم يحاول رسم الواقع البيئي ككتلة متجانسة وواقعية، وإنما فتح الباب أمام عمل المتفرج لربط ما يراه ليس بواقع محدد، بل بحقيقة ما عاشها هذا المتلقي أو عرفها من خلال مخزونه الثقافي. وهذا يجعل النص المسرحي البريشتي صالحاً لأكثر من مناسبة. مثلاً إن بريشت في نصه «الأم كوراج» يتكلم عن حرب محددة هي حرب الثلاثين عاماً الدينية التي دمرت أوروبا ولكن هذه ليست سوى مناسبة أو حجة للكلام عن الموضوع الأساسي لديه وهو رفض الحرب كفكرة، وعن تشابه الحروب في النتيجة. وإذا كانت بالنسبة له حرب الثلاثين عاماً مناسبة لنقد الحرب العالمية الثانية والبحث في وضع الإنسان وموقفه من الحرب، فإنه بالحقيقة يتعامل مع هذه الحالة كحالة تصلح لأن تصوّر أي حرب مهما كانت، لأنها أصلاً في نص بريشت غائبة عن الخشبة وموجودة فقط كزمن طاحن تتغير فيه المقاييس والقيم من خلال أثرها على الإنسان والشيء والمكان.

ثم أن بريشت من خلال أسلوبه الملحمي المعتمد على تركيب الحكاية أشار إلى مسألة فلسفية تاريخية هامة وعبّر عنها من خلال عملية تفكيك الحكاية وبعثرتها في الزمن فقد أكد على فعل الزمن في الحياة، وقد أثار هذه الحقيقة منذ مسرحياته الأولى فالزمن هو الرابح الأكبر في كل أشكال الصراعات الموجودة في الحياة وهو بابتعاده عن المسرح الدرامي وتأكيده على طرح الحكاية التي كانت مجال السرد في قالب زمني مكاني ينتمي إلى «هنا / الآن» وهو أساس المسرح بآنيته وخشبته، لم يرفض المسرح القائم ليلغيه وإنما ليعدّل في فعاليته.

كل هذه القضايا موجودة في مسرح بريشت، والمسرح الذي أتى بعده تأثر به سلباً أم إيجاباً، فدروس بريشت ما زالت حية برأيي في الكتابة المسرحية رغم أن المسرح اليوم برفض طموح قراءة العالم ويجنح إلى تقديم مواضيع جزئية جداً، ويرفض تاريخية الأمور، وذلك كردة فعل على مرحلة سابقة. إلا أننا ولكي نفيد اليوم من تجربة بريشت علينا أن نمحي القشور التي تراكمت على صورته لكي نراه من جديد. فشكراً لقيس الزبيدي على خطوته هذه.

الفصل الأول
بريشت معاصرنا



أربعة حُجج ضد بريشت[*]!
ماذا تملك من مقومات الصمود ؟

مانفريد فكفرث
MANFRED WEKWERTH

العارفون بشؤون بريشت سرعان ما سيدركون أنها تلوين آخر لبداية قصيدة كتبها عن الشيوعية، يذكر فيها أسباب انحيازه لها. سأبدأ المداخلة معكوسة. سأتطرق إلى بعض الحجج التي تتردد اليوم، لفحص مقومات شرعيتها.

الحجة الأولى : بريشت كان ماركسياً ، أراد تغيير العالم

مات ماركس. وتأكد أن العالم غير قابل للتغيير! فقد انتصرت الرأسمالية عالمياً!

حتى لو صحّت هذه المقولة، فإن ثمة تغيير هائل قد حصل، ذلك أن العالم شهد، خلال السنوات المنصرمة، تحوّلاً كبيراً فاق كل توقعات اليمين واليسار. فإذا كان التحوُّل هو غير ذلك، الذي توقعه بريشت، فإن ذلك ليس مَدعاة للتشكيك بإمكانية التغيير. فبريشت هو آخر من يستسلم لليأس حتى لو فشل المشروع «الخطة». لنعيد قراءة قصيدته في «مدح الشك». إنه لا يمتدح الشك ليستسلم لليأس والقنوط. بل بشكل خاص من أجل البدء من جديد، بعد أي فشل، بهدف مساءلة الأوضاع القائمة مجدداً، كما كان يردد دائماً.

---

[*] الدراسة نشرت في الصفحة الثقافية في جريدة نويس دويتشلاند – المانيا الجديدة- في 14/ 15. 12. 1996

إن فقدان البديل يشكل كارثة بالنسبة لانعتاق البشرية. ذلك أن البشرية اكتسبت خبرة مفيدة، مفادها أن كل محاولة اشتراكية بدون ديمقراطية، لن يكتب لها سوى الفشل. لقد جرى إغفال التحذير الذي أطلقه بريشت: «ما قيمة الدول بدون حكمة الشعب؟» أما هاينر ميللر فقد صاغ ذلك بشكل راديكالي أوضح: «في الاتحاد السوفييتي، كما في ألمانيا الديمقراطية، جرت محاولة نقض ماركس. إلا أن هذه المحاولة باءت بالفشل».

ولكن ماذا عن الرأسمالية، التي تحتفل اليوم بنفسها على أنها المنتصرة الوحيدة في التاريخ؟ في لايبزغ شاهدت مؤخراً ملصقاً كُتب عليه: «لم تنتصر الرأسمالية، إنما أضحت الوحيدة التي تبقّت».

فبدون قوة ضاغطة معاكسة -وكانت التجربة الاشتراكية هكذا فعلاً- سينفلت الرأسمال من عقاله، كما وصفه بريشت في مسرحية «يوحنا المجازر». فالبطالة ليست حدثاً عرضياً للرأسمال، يمكن تجاوزه عبر موجة جديدة من الازدهار الاقتصادي، كما تصورت يوحنا وكما يجري التسبيح به اليوم. إنها أساس النشاط التجاري للرأسمالي بيربونت ماولر. كذلك فإن الجندي المستعمر في مسرحية «الرجل رجل» ليس اختراعاً جاء به بريشت. إنه نتاج الحروب الدامية المتزايدة والمنتشرة في كل أرجاء العالم. كذلك تحذير بريشت من أن الرحم الذي انحدر منه أرتورو أُوي، ما يزال خصباً، يجد راهنيته اليوم أمام بيوت سكن اللاجئين المحترقة. كما أن دعوته ورجاءه إلى جعل كوكبنا صالحاً للسكنى، لا يستمد مصداقيته من كوارث الماضي فقط، وإنما يستمد راهنيته من الأنهار المسممة، وتدمير الغابات الاستوائية، والأراضي التي دمرتها الإشعاعات النووية.. إن ذلك لا يعني بالضرورة الادّعاء بأن بريشت تنبأ بكل ذلك مسبقاً، ولم يخطئ. فإيمانه بالعامل، الذي لم يكن خالياً من مسوح إيمان ديني، لم يتحقق ولا يمكن تحقيقه. فجملته الشهيرة: «حيثما يكون هناك عامل، فإننا لم نخسر بعد كل شيء» ما هي إلا يوتوبيا في ضوء التطور التقني الهائل وانفلات العولمة بحثاً عن إنتاج بأدنى الأجور

وعمليات غسل الأدمغة التي يمارسها الإعلام على نحو لم تعرفه البشرية في السابق. مَن كان يتصور مثلاً «أن الرأسمال يجرؤ على التنصل من «العقد الاجتماعي»، الذي كانت المجتمعات البورجوازية، ولاسيما في أوروبا، تفاخر به؟» على حد تعبير المؤرخ النمساوي ماتل. ولكن هل يجوز لنا أن نتخلى عن كل يوتوبيا لمجرد أن واحدة لم تتحقق؟ إن فقدان اليوتوبيا، يعني فقدان الرغبة في الحياة. لقد كان تعزيز الرغبة في الحياة هو هدف النشاط الفني، بشكل خاص عند بريشت.

الحجة الثانية : أن بريشت آمن بالعقل .

أراد بريشت، من خلال مسرحه، نشر العقل، بما يمكّن الإنسان من إدراك العالم وتغييره. لكن العقل، الذي كان عند ديدرو بمثابة علاج شافٍ لكل الآفات، تأكد بأنه المرض ذاته. كما تبيّن أن الإيمان الأعمى بالعلم خطأ كبير، لأن العالم لا يمكن إدراكه.

أتذكر أن بريشت ووُجِه بهذه الحجة. في عام 1953 كانت فرقة برلين «برلينر أنسامبل» -مسرح بريشت- تقوم بأول جولة لها في باريس بمسرح سارة بيرنارد. وقد حصل لقاء «تاريخي» في المقهى المقابل للمسرح: التقى أوجين يونيسكو ببريشت. لقد جلب يونيسكو جمعاً من أنصاره ومريديه وقال لبريشت: «إني أتهمك لأنك تقتل الشاعر بمسرحك وتمارس إرهاب العقل». واختتم كلامه: «عليك أن تُقلع عن غاياتك، فالعالم لا يمكن إدراكه». جال بريشت برأسه يميناً ويساراً وقال متأملاً: «إذا كان العالم يستعصي على الإدراك، فكيف أدركت ذلك أنت؟» من المؤكد أنها حادثة طريفة، لم يكن موضوعها إيضاح كيفية إدراك العالم أو إيضاح مفهوم العقل، الذي جاءت به موجة ما بعد الحداثة. إنها تتعلق بموقف بريشت، الذي يمكن الاتفاق أو الاختلاف معه. فعندما يتحدث بريشت عن العقل لا يريد بذلك الإيمان الأعمى بالعلم. كما أنه لم يقصد بذلك عقلانية سقيمة لا تعرف سراً، أو قياس حياة الناس المشتركة حسابياً. على العكس من ذلك، فإنه كان ضد الفهم الآلي، فقد جعل

غاليلي يقول: «قد تقودك بعض الأحداث والمعايشات إلى استنتاج خاطئ، فيما يتعلق بما سميناه مستقبل العقل. لكن فرداً لحاله لا يمكنه تحقيق ذلك أو الحيلولة دونه. العقل قضية يشترك فيها الناس. وإن أردت فهو ما يُدجِّن البشرية كلها».

وعلى الضد من كل الشائعات، التي تدّعي بأن بريشت يختزل الإنسان إلى مجرد عقلانية سببية، فإن مفهومه للعقل هو الموقف الأولي للفرد، حتى حينما يتصرف بما لا يتفق مع العقل: إنه قدرة الإنسان على تمثيل مصالحه بنفسه. وأن التاريخ، إذا أردنا تصديق ماركس، ليس تتابعاً مبرمجاً من القوانين، وإنما هو حركة الناس الذين ينشدون غاياتهم ومصالحهم. وهكذا فإن العقل يتضمن نقيضه «اللاعقل».

ليس خافياً أن بريشت كان يُقدِّر كافكا كثيراً، حتى أنه سمّاه مرة بأنه واحد من «الكتّاب البلشفيين» القلائل. مؤكد أن هذه التسمية كانت واحدة من ادّعاءاته «اللاعقلانية»، لكنها ساعدت على فهم عقلانية كافكا باعتباره واحداً من كبار الواقعيين في ذلك العصر. لم يمر كافكا بتجربة معسكرات الموت الفاشية، لكن وصفه الواقعي جداً لماكينة الموت اعتُبِر كابوساً جاء به شخص لم يمر بتلك التجربة. بيد أن التاريخ أثبت بأن ذلك كان تحذيراً عقلانياً.

فالعقل لا يعرف أي نقيض للعواطف. إن قدرة الناس على تمثيل مصالحهم، أي التصرف بصورة عقلانية، يستلزم قبل كل شيء الرغبة بتحقيق تلك المصالح، وبالتالي التحمس من أجلها. «فانتصار العقل ما هو إلا انتصار ما هو عقلاني». وهذه الجملة التي جاءت على لسان غاليلي يرددها بحماسة أعداء بريشت اليوم. ويضيفون: «لا يمكن لأي فرد مقاومة الغواية النابعة من البرهان». وهذا هو عين الخطأ، الذي يرتكبه هؤلاء أصحاب الأوهام الإيمانية. إنهم لا يريدون رؤية أن بريشت جاء بهذه الجملة ليشير إلى أن غاليلي استعجل بالخطأ: ذلك أنه في المشهد الثاني ينجح الرهبان في مقاومة الغواية النابعة من البرهان. فيرفضون النظر في التلسكوب، الذي أراد غاليلي أن يريهم اكتشافه الجديد لأقمار المشتري.

فالكنيسة لا تعجبها هذه الأقمار، إذن لا وجود لها. وهكذا بيّنت أنها أقوى من حجة البرهان.

فمفهوم العقل عند بريشت لا يحطم العفوية، كما يجري الادّعاء، لصالح السلوك الواعي. بل إنه لا يرى وجود تناقض تناحري، لا يقبل المصالحة، بين العفوية والوعي. ومارس ذلك في كل التدريبات (بروفات) وكان يضع بشكل واعٍ حلولاً عفوية، ويدعو الممثلين أحياناً إلى نسيان خطة العمل. فالخطة عنده تكون جيدة، حيث لا تجود المخيّلة بما هو جديد، وكانت جملته الأثيرة خلال التدريبات: «على مقربة من الخطأ تنمو الأفعال والمؤثرات».

هناك من يدّعي بأن بريشت يتجاهل اللاوعي، ولا يسمح إلا بإظهار ما يعيه الإنسان. لكني أرى أن على المرء، إذا أراد التعامل مع بريشت أن يتخلى عن الحكم المسبق ضد اللاوعي، على الرغم من أن بريشت نفسه قد يكون ساهم في هذا الحكم المسبق، عندما هزأ من سيغموند فرويد والـ«أنا» والـ«الأنا العليا». والتي أراد تحريرها (أي فرويد) من أعماق إسارها. على أي حال فإن اللاوعي، ومنظومة العادات هي التي تتحكم إلى حد بعيد بسلوك الإنسان. إذاً، كيف يمكن للاوعي أن يكون محرّماً لدى بريشت، في الوقت الذي كرّس مسرحه للسلوك الإنساني، سلبه وإيجابه! فحتى لو أنه لم يدوّن ذلك خطياً، فإن سلوك بريشت «اللاواعي» لم يكن ضد اللاوعي. وهنا أدوّن جملة تدعم فرضيتي، قالها بريشت ذات مرة أثناء التدريب: «الديالكتيك، بالنسبة لي، قضية حسية ملموسة». هكذا كان بريشت.

والآن ألا يمكن لهذه التصورات أن تخدم مسرح اليوم –مسرح ما بعد بريشت– وتساعد على المتعة وشحذ الذهن حتى في الأوقات العصيبة، ويتم فيها إنعاش رغبة الناس في الحياة، رغم أن الموضوعات التي يتم تقديمها على المسرح غير منعشة؟! ثم ألا تكون سعة مفهوم العقل هذا مناسبة لاكتشاف الإمكانيات الكونية بأن الرغبة الأساسية للإنسان هي أن يعيش ويبقى على قيد الحياة؟!

الحجة الثالثة : أراد بريشت مسرحاً سياسياً .

لم يدّعِ بريشت مرة أن المسرح يمكنه تغيير العالم. يمكنه أن يحرك أو يكبح قوى سياسية موجودة في المجتمع، لكنه لا يمكن أن يحل محلها. على أساس المثال الحي، الذي يقدمه الممثل على خشبة المسرح، يمكن أن يخلق لدى المشاهد شعوراً بالسعادة أو الفضول أو الغضب والاستغراب، التأييد أو الرفض، الذي قد يؤثر على سلوكه وفعله. وهذا ما قد يحرّك أكثر من غيره، ليس إحداث تغييرات فقط، وإنما قد يولّد الرغبة والمتعة في إحداث التغيير. إن «زواج الفيغارو»، التي كتبها بومارشيه، لم تخلق الثورة الفرنسية، بل خلقت في ذلك الوضع حركة اتّجهت صوب سجن الباستيل. كذلك أن مسرحية بريشت «غاليلو غاليلي» لم تستطع الحؤول دون القنبلة الذرية، لكنها قلّصت أنصارها وأيقظت ضمير العالم.

إنه لمن الخطأ إقصار مسرح بريشت السياسي على موضوعة سياسية. من الطبيعي أن مسرحية مثل «أيام الكومونة» مسرحية سياسية. لكن ليس لأنها تحتوي على موضوعة سياسية أو فيها أغنية سياسية، ولكن لأنها تحدد موقفاً سياسياً: الرغبة في تغيير الأوضاع سواء السياسية منها أم الفردية. فالحب، الذي يتمسك به الكوموناردي جان، رغم الأوقات العصيبة، لا يقلّ سياسية عن اقتحام بلدية باريس. والعكس تماماً في مسرحية أخرى مثل «زواج برجوازي صغير» حيث لا توجد فيها أية كلمة سياسية، فإن موضوعها سياسي بحت، لأنه يهاجم فيها البرجوازية الصغيرة ويفكّكها.

الحجة الرابعة : أسلوب بريشت .

كيف يمكن لممثل أن يعرض «أغوار» النقائض اليوم في وقت كان بريشت لا يفسح المجال إلا لتقديم النتائج؟

أغوار الواقع هذه ليست من اختراع اليوم، حتى وإن بدت اليوم أعمق وأكثر حدّة. ففي مسرحيته «مدن مزدحمة»، التي كتبها عام 1923 يعرض بريشت لصراع عميق يُدار، وقد نُسي لماذا يُدار ولماذا يشتد حدّة. غير أن

بريشت باعتباره هيغلياً قديماً يسمي «الأغوار» باسمها الصريح: التناقضات. فحيث يبدأ الإيمان بالأغوار الأبدية عند الآخرين، يبدأ الشك عند بريشت: ما هو سبب التناقضات؟ كيفية صياغة السؤال كانت مهمة بالنسبة له، لكنه كان يترك الجواب للمشاهد.

وهكذا فإنه لم يهتم بالنتائج فقط وإنما بمسبباتها أيضاً. وكان على تلك المسببات أن تتعرض للمساءلة، ليس بهدف تقليصها، بل تعميقها. فالأغوار تتعمق كلما قلّ الإيمان بأنها أزلية وأبدية، بل إنها ناشئة، أي قابلة للتغيير والتأثير عليها وبالتالي إزالتها. خلال ذلك لا يجري النقاش حول ما إذا كان شيء ما «غير قابل للتغيير»، ولكن تجري تسمية ما لم يتعرض للتغيير منذ فترة طويلة.

فأسلوب بريشت لم يهدف إلى تقليص الأغوار -التناقضات- الإنسانية، بل إلى الكشف عنها وتعريتها. فالهدف ليس فضحها وإزالتها مؤقتاً، إنما تأجيج ما لا يمكن احتماله، ووضع علامة استفهام على ما هو قابل للاحتمال. إنها محاولة في بعث الحركة عند الراكدين من الناس، ممن تضامنوا مع الأوضاع واعتادوا عليها. لقد أراد بريشت، من خلال الممثل وعملية الإخراج، أن يقدّم حركة على المسرح، حركة حتى في وضع راكد أصلاً.

كان بريشت معجباً بمسرحية صموئيل بيكت Beckett «في انتظار غودو». وكان قد خطط قبل وفاته لعرضها، لكن المنية عاجلته. عالَم المسرحية يعج بالسكون والركود، وقد أراد بريشت من خلال طريقة التمثيل أن يقدم حركة في العمل كله. وإذا كان قد فكر أن يجعل من شخصيتَيْ المسرحية فلاديمير وأستراغون عاطلتَين عن العمل، فإن ذلك لم يكن لينتقص من فكاهية المسرحية. فالعبث Sinnlosigkeit هنا يكتسب معنى ومغزى Sinn، عندما يجري عرضه كعبث! إذ ما هو أكثر عبثاً من أن ينتظر عاطل عن العمل (غودو) بدل أن ينتظر الحصول على عمل؟ كذلك فالأم كوراج غير قابلة للتعلم، وتبقى هكذا حتى النهاية. وتظل لا تدرك شيئاً، كيما يدرك المشاهد شيئاً. فمن خلال العرض تجري المبالغة بعدم قدرتها على

التعلم، إلى حدود اللااحتمال، بحيث يدرك المشاهد ليس بعقله فقط وإنما بعواطفه أيضاً.

لذلك فإن من يفتري على بريشت بأنه لا يعرف إلا النتائج ويعرقل الممثل في سبر أغوار اليوم، فإنه نفسه لا يعرف إلا سبباً واحداً، نفسه. إنهم أولئك المسرحيون الذين يتحدثون كثيراً عن «تصور جديد» الذي لا ينتج منه غالباً سوى «صورة» فقط.

ترجمة يحيى علوان

الفصل الثاني

مسرح بريشت



المفاهيم الأساسية لمسرح بريشت

د . لميس العماري

«نظرياتي كلها عموماً أكثر بساطة مما يعتقدها الإنسان، أو مما توحي به طريقتي في شرحها. قد أستطيع العذر لنفسي بالإشارة إلى البرت اينشتاين، الذي روى للفيزيائي انفلد كيف أنه منذ شبابه لم يقم عملياً بأكثر من التفكير بإنسان يجري وراء حزمة من الضوء، وإنسان حبيس في مصعد هابط. ولاحظ أي تعقيد نتج عن ذلك! أنا، أردت أن أطبّق في المسرح الجملة القائلة بأن المسألة ليست مجرد تفسير العالم بل تغييره».

برتولت بريشت

التجريبية - التغيير

أطلق بريشت على سلسلة المجلدات التي تضم مسرحياته كلمة واحدة: «تجارب» وبهذا فإنه يقارن نفسه مع الإليزابيثيين وشكسبير، الذين «لم يكونوا أقل تجريبية من غاليلو في فلورنس ومن بيكون في لندن وفي وقت واحد معاً». وبالنسبة لبريشت فإن «تجارب مسرح الجلوب (العالم)، مثل تجارب غاليلو الذي عالج العالم بطريقة خاصة، كانت موازية لعملية تغيير العالم نفسه» وهذا يلقي الضوء على موقف بريشت الجوهري في المسرح. الفن يربط بالعلم. وتسير التجارب الفنية جنباً إلى جنب مع التجارب العلمية. وفي مرحلة يمر بها المجتمع بتحولات ثورية - كما في عهد شكسبير مثلاً. حين «كانت البرجوازية تخطو أولى خطواتها المترددة» أو في عالمنا المعاصر حيث تقوم الطبقة

العاملة بتحويل الرأسمالية إلى الاشتراكية - فإن هذه الصلة بين العلم والفن تصبح أكثر وضوحاً. لكن التجارب العلمية والتجارب الجمالية - كل بطريقتها الخاصة - يمكن أن تصبح ذات أهمية فقط إذا ما وجّهت لتغيير الواقع.

ويفسر مثل هذا الموقف «التجريبي» الداعي للتغيير كلا من النظرية والممارسة لدى بريشت. إنه يفسر كتابته النظرية ومؤلفاته المسرحية معاً. ففي كليهما تُترك النهاية مفتوحة داعية الجمهور ضمنياً للمساهمة في إيجاد حلول ملائمة.

ولدينا في كتابيه «حوار المسنج كاوف والأورغانون الصغير للمسرح» الصيغة الختامية لأفكار بريشت ومنوعاته الأساسية. انهما الشكل النهائي لتجارب حياة كاملة من اجل فن يستهدف تغيير العالم. وهكذا يُنظر للتجارب المسرحية في إطارها الصحيح، بكونها جزءاً من تجربة اجتماعية وعلمية عملاقة تستهدف تغيير العالم والبشر معاً. الأمر الذي يؤكد بالطبع الدور الفريد الذي تلعبه الماركسية في عملية التحول الشاملة هذه.

يشير بريشت إلى أنه لا يمكن إطلاقاً كتابة «مسرحيات ذكية اليوم» دون دراسة الماركسية فهي «علم الحياة المشتركة للبشر»، وهي «المبدأ العظيم للسبب والنتيجة في هذا الحقل». ولذا يجب أن نستقي منها «مقاييسنا» وعليه من الممكن اعتبار كل من «المسنج كاوف» و«الأورغانون» تطبيقاً للماركسية في حقل التجارب المسرحية.

في «حوار المسنج كاوف» كان غزو الفلسفة (الماركسية) للمسرح لا يزال قيد النقاش، ولكنه أصبح مع «الأورغانون الصغير» الأساس الذي يستند عليه التركيب.

وهكذا تلتحم الصلة أخيراً بين التجارب المسرحية والاجتماعية. ويلتحم مغير المسرح مع «مغيري المجتمع» فالمسرح الجديد الذي يستهدف تغيير المجتمع يجب أن «يربط نفسه مع أولئك الذين هم بالضرورة.. أكثر القوى مصلحة في إحداث تبديلات عظمى» في المجتمع.

تعريف :

«يتألف المسرح» وفقاً لبريشت من: «تقديم عروض حية لأحداث بين البشر، منقولة أو متخيلة، وذلك بقصد التسلية. وهذا هو على كل حال ما سنعنيه عند الحديث عن المسرح، القديم منه أو الجديد على السواء».

لدينا إذن في الجوهر ثلاثة عناصر: «العروض» و(الأحداث) والتأثير أي (التسلية). هذه هي المواد الأولية لكل مسرح. لكن ما يميّز المسرح «القديم» عن «الجديد» هو ببساطة العلاقة بين «الأحداث» و«العروض» أو بكلمة أخرى دقة العروض علاوة على طبيعة التسلية المقدمة. ان كل صياغات بريشت النظرية، هي لهذا الحد أو ذاك مقياس لتحريه المتواصل والدقيق لهذه العناصر.

ففي «المسنج كاوف» يشرح «الفيلسوف» سر اهتمامه بالمسرح لأنه المؤسسة التي تكرس فنها وكامل أجهزتها «لتقليد حوادث تقع بين البشر، فتجعل المرء يشعر نتيجة ذلك (التقليد) أنه إزاء حياة حقيقية».

إنه يبتدئ إذن من ذات التعريف الجوهري، بحيث تصبح كلمة تائيتر (THEATER) – كلمة لا معنى لها للمسرح، لكنه سرعان ما يجد نفسه يدعو، بمنطق غريب أخّاذ، لشكل جديد تماماً من الفن المسرحي – أما عملية التقليد فتتحول إلى شيء «أشبه بعلم الفيزياء».

ويأتي هذا التغيير ببساطة لأن (الفيلسوف) يُدخل في المسرح عنصراً خارجياً جديداً: «هدف».

«إن ما يهمه بالدرجة الأولى هو حياة البشر المشتركة وهو يريد استخدام هذه التشبيهات المسرحية «لأهداف عملية بحتة» مساعدة البشر كي (يحسّنوا حياتهم المشتركة)».

مسرح التماهي

إن العناصر الثلاثة: «العروض» و«الأحداث» و«التسلية» تحول في المسرح التقليدي عادة إلى ما اصطلح عليه بـ «التجربة المسرحية» التي تصل إلى الجمهور عبر عملية تماهي – اندماج الذات بالموضوع

(IDENTIFIKATION). وتعود هذه الفكرة إلى أرسطو الذي أعطاها صيغتها المعروفة بتعريفه لفن «التراجيديا» حيث قال: «التراجيديا».. هي عرض لحدث يستحق اهتماماً جدياً، كامل بذاته وذو أبعاد معينة. بلغة تغتني بمختلف الأساليب الفنية التي تتلاءم مع الأجزاء المتعددة للمسرحية يقدَّم على شكل فعل لا كسرد بواسطة الشفقة والخوف ليؤدي إلى التطهير من هذه العواطف».

ولأكثر من ألفي عام بقي هذا المفهوم دون تبدل في جوهره. لقد أدى إلى وضع التأكيد بشكل جوهري على التأثير أو التجربة السيكولوجية، وإلى معاملة الحدث أو العرض المسرحي كشيء قائم بذاته دون اعتبار للأحداث الاجتماعية الحقيقية. ولكن حتى عندما يكون الهدف هو العرض الدقيق -كما في المدرسة الطبيعية مثلاً - فإن الدقة - على أحسنها - تبقى فقط على مستوى المظاهر ولا يمكن أن نتبين الروابط المسببة الكامنة تحت هذه «الأحداث».

وهكذا يجتذب الجمهور نحو مسرة المشاركة في التجربة المسرحية، ليمارس عبر «الشخوص الحالمة على خشبة المسرح»، السيطرة على واقع موهوم في حالة من الانتعاش العاطفي.

غير أن «هذه الصور الطبيعية» تبدو لفيلسوف المسنج كاوف «رديئة الصنع». إذ أن وجهة النظر التي تختار منها العروض «تجعل النقد الحقيقي متعذراً». فالناس يندمجون مع البطل و«يقبلون العالم كما هو».

فهل يستطيع «أبناء عصر العلم» أن يمارسوا بسرور في مسرح كهذا، موقفهم النقدي العظيم «إزاء الطبيعة والمجتمع»؟ يجيب بريشت على هذا السؤال بالنفي فهو يدعونا إلى: «الذهاب إلى واحد من هذه الدور وملاحظة التأثير الذي يمارسه (المسرح) على المشاهدين. وعندما ننظر حولنا سنرى أشخاصاً بلا حراك تقريباً في وضعية غريبة: إنهم يبدون وقد توترت كل عضلاتهم بجهد بالغ، إلا ما تراخى منها نتيجة إنهاك شديد.. حقاً ان عيونهم مفتوحة، غير أنهم لا يرون بل يحملقون، وبالمثل فإنهم لا يصغون بل ينصتون. وتتجه أنظارهم نحو خشبة المسرح كالمسحورين: تعبير من القرون الوسطى، عصر الساحرات القسس».

ثم يقول: «هذا هو نوع المسرح الذي وجدناه أمامنا للعمل فيه، ويبدو أنه قد أفلح فعلاً حتى الآن في تحويل أصدقائنا الذين يفعمهم الأمل، والذين سميناهم نحن بأبناء العصر العلمي، إلى حشد مرعوب سهل الانقياد، مسحور».

مسرح جديد لعصر علمي جديد

إن الحاجة لشكل جديد من المسرح ترتبط بشكل لا ينفصم مع الثورة العلمية والاجتماعية التي يمر بها الإنسان الحديث. لقد بدلت هذه الثورة، بالنسبة لبريشت بشكل جذري علاقة الإنسان بالطبيعة وكذلك علاقته بنفسه معاً.

«يجب ان ننظر إلى أنفسنا كأبناء عصر علمي. فمعيشتنا المشتركة كبشر – أي حياتنا – تخضع للعلوم إلى أبعاد جديدة تماماً».

فالإنسان لم يعد ينظر إلى نفسه كضحية لمجموعة من القوى المجهولة العمياء، وإنما بصفته القوة الواعية في الطبيعة. فهو لم يعد مجرد موضوع أو هدف (للتغيير). وإنما أصبح نفسه عاملاً في التغيير. و«لأول مرة في التاريخ يضطر الإنسان إلى الاتكاء على طاقاته الذاتية فلم يعد بمستطاعه أن يجد شريكاً أو معارضاً آخر».

فالإنسان يواجه الآن بمعدّاته المعقدة، طبيعة هجرتها الآلهة والشياطين، تمتد أمامه – مجالاً لا ينضب تكمن فيه فرصته الوحيدة لتغيير نفسه.

«إذ يبدو كما لو أن البشرية قد شرعت الآن فقط بجهد واع منسق كي تجعل الكوكب الذي أقامت فيه بيتها لائقاً للحياة».

لقد غمرت بريشت عجائب العلوم الجديدة، فأدرك الإمكانات الواسعة المثيرة التي تفتحت أمام الإنسان وجرفته الرؤيا الجديدة التي أطلقتها هذه العلوم. انه «صباح بداية سعيدة» جديد للبشرية.

ولكنه في الوقت الذي قبل رؤيا العلوم المثيرة والسارة هذه فإنه أدرك تحديداتها، بل وحتى رعب التناقضات الناجمة عن تطبيقها.

«لقد استطعت أن أتحدث مع والدي عبر قارة، ولكني فقط مع إبني شاهدت الصورة المتحركة لانفجار هيروشيما».

ولهذا نجد المعاناة في «صباح البداية» الجديد. أن بريشت يرى هذا «الصباح الجديد» على حقيقته. فسوء استخدام العلم هو نتيجة لسوء - تخطيط المجتمع - وفشل الإنسان في جني ثمار استغلاله للطبيعة هو نتيجة لفشل (الإنسان) في القضاء على استغلال الإنسان للإنسان. بالنسبة لبريشت إذن:

«إذا كانت العلوم الجديدة قد جعلت ممكناً مثل هذا التغيير الهائل، وقبل كل شيء هذه القابلية على التغيير في محيطنا، فإنه لا يمكن القول بأن روح العلوم تتحكم فينا جميعاً. والسبب في أن الطريقة الجديدة في التفكير والشعور لم تتغلغل بعد في الكتلة البشرية العظيمة، ذلك أن العلوم.. أوقف تطبيقها من قِبل البرجوازية. في حقل آخر لا يزال يخيم عليه الظلام، أعني حقل العلاقات الاجتماعية.. فالموقف الجديد تجاه الطبيعة لم يطبق على المجتمع».

يرى بريشت أن الواجب الوحيد للمسرح هو تسلية الإنسان في مسيرة تطبيقه هذا «الموقف الجديد تجاه الطبيعة» على المجتمع، لغرض تبديل المجتمع. ويتطلب هذا نوعاً جديداً، من المسرح، يستخدم ويشجع تلك الأفكار والعواطف التي تساعد على تحويل التركيب الاجتماعي «ذاته».

لكن المسرح التقليدي لا يمكن أن ينتظر منه تحقيق هذه الحاجة، لأنه:

«يُظهر تركيب المجتمع (كما يعرض على خشبة المسرح) بكونه لا يمكن أن يتأثر بالمجتمع (في الصالة)» انه يقوم بذلك في موضوعاته الفلسفية الأساسية وأساليبه المسرحية معاً. ولذا فإنه بشكل أو بآخر - يخدم موقفاً معيناً هو موقف تلك الطبقات التي تتغاضى عن الاضطهاد، وتبعاً لذلك فإنها لا تجرأ على استخدام النظرة العلمية «في حقل العلاقات الإنسانية».

إن عروض المسرح البرجوازي تستهدف دائماً تلطيف التناقضات

وخلق الانسجام الزائف والتصور المثالي. فالظروف تُعرض وكأنها لا يمكن أن تكون بشكل آخر، والشخوص حسب تعريفها، كأفراد، غير قابلين للانقسام، متحجرين في قالب واحد ثابت، يظهرون أنفسهم في أشد الظروف اختلافاً، وبهذا يتواجدون بلا أي ظرف اطلاقاً. والتطور، إن وجد، فإنه يجري دائماً بخط مستقيم وليس بقفزات مطلقاً، ويحصل التطور دائماً ضمن إطار محدد لا يمكن النفاذ عبره.

وليس في هذا كله ما يشبه الواقع، لذا فإن المسرح الواقعي يجب أن يكف عنه.

أما البديل الذي يطرحه بريشت، فإنه يرى الاتجاهات المتناقضة في الواقع والعنصر الحي في الواقع. فهو يعتبر الانسجام والتوفيق بين هذه التناقضات مسألة «مشروطة، مؤقتة، ونسبية»، بينما يعتبر اصطدامها وصراعها شيئاً مطلقاً.

ويرى البديل البريشتي كذلك هذه الإمكانيات المتناقضة في الإنسان نفسه، وهكذا تصوّره على ضوء أضداده المتصارعة المتناقضة. إنه يعتبر كل تطور في الطبيعة والمجتمع والإنسان ذاته «ذا جوهر متناقض» بحيث أنه حال توقّف التناقض «تتوقف الحياة ذاتها ويحل الموت». إنه أيضاً يعالج التطور ذاته، بالضبط بسبب جوهره المتناقض، كشيء لا يتبع بشكل دائم خطاً مستقيماً مستمراً في سيره، وإنما يحدث عبر هزات وقفزات. وبكلمة أخرى إن صراع الأضداد يقود في النهاية إلى «حسم التناقض، وإلى تغيّر نوعي جذري».

وهكذا فإن المسرح الجديد يرى المجتمع والإنسان بمقدار تغيرهما الدائم. ولكن بالضبط لأنه مسرح التغيير فإنه يأخذ على عاتقه أيضاً مهمة الإشارة لاتجاه التغيير كي يؤثر على عملية التغيير في مرحلة التغيير الثوري.

المسرح الجديد إذن، يهتم بالإنسان الجديد. إنسان عصر العلم، فيساعده، على تبديل الواقع بأسلوب علمي. ولذا فإنه لا يكتفي بمجرد تقديم العالم كما هو فعلاً، أي بالتعبير عن ارتباطاته المسببة الكامنة، بل وكذلك ينتقده من وجهة نظر إمكانياته المستقبلية. بهذا الأسلوب يقوم

المسرح الجديد بتقديم الواقع إلى الإنسان الجديد كي يبدله كما يراه ملائماً.

مبادئ بريشتيه أساسية

استخدم بريشت اصطلاحاً، حظي بقبول واسع، لوصف مسرحه هو: المسرح اللا – أرسطوطاليسي. ويفصح هذا التعريف عن مدى اهتمام بريشت وتفكيره. فهو لا يقارن فقط المسرح «الملحمي» بالمسرح التقليدي لزمانه وإنما يضعه إزاء تقاليد تعود لأكثر من عشرين قرناً. ولذا فإن المسرح الملحمي البريشتي هو بداية تقاليد جديدة. إن هذا المسرح اللا- أرسطوطاليسي الجديد يعني من وجهة نظر بريشت:

- رفض فكرة عالم ابدي غير متغير – نظام ميتافيزيقي من الضرورة والقوانين المقدسة حيث لا يغفر (حتى) الجهل في الخلاص من العقاب أبداً.

- رفض فكرة الشخصية الثابتة غير المتغيرة، أي الفكرة القائلة بأن الشيء لا يمكن أن «يناقض نفسه» أو أن «يكون ولا يكون» في ذات الوقت.

- رفض فكرة التطور في خط مستقيم مستمر.

- رفض مبدأ التطهير (الكاثارسيس) – أي «التطهير عبر الخوف والشفقة من الخوف والشفقة». ويمكن تلخيص المفاهيم الجديدة التي يستند إليها المسرح الجديد بما يلي:

- العالم (بما في ذلك الإنسان) هو نظام من العمليات المتفاعلة والمتغير.

- الإنسان كوحدة متناقضات.

- مصير الإنسان هو الإنسان.

- التطور يجري في خطوط منحنية وكعملية من التبدلات الكمية والنوعية.

- العالم كنظام من عمليات متفاعلة متغيرة

يقدّم بريشت بدلاً من المفهوم القديم لعالم أزلي غير متغير ذي نظام

ضرورة إلهي، مفهوماً عن العالم كنظام من «عمليات (مبتذلة) تمر فيه الأشياء التي تبدو ثابتة عبر تغير غير منقطع من الصيرورة إلى الزوال».

وهو يستخدم في هذا، كما يقول، «الطريقة الاجتماعية العلمية الجديدة المعروفة بالمادية الجدلية.. (التي) تعالج الأوضاع الاجتماعية كعمليات، فتقتفي أثر تناقضاتها كلها. وبالنسبة لها فإن كل شيء لا يوجد الآن بقدر ما هو متغير، بكلمة أخرى في غير انسجام مع نفسه. وينطبق هذا على تلك المشاعر والأفكار والمواقف البشرية التي يجد ذلك الشكل من الحياة الاجتماعية المشتركة تعبيراً خلالها».

والمسرح الجديد إذ يتبنى هذه «الطريقة العلمية الجديدة» فإنه يضع نفسه مقياساً جديداً لاختيار الأحداث «التي تجعل من الممكن إعطاء عروض تشكيلية فنية (بلاستيكية) ذات دروس قابلة للتطبيق العملي».

وهكذا فإن المسرح الجديد «إذ يقدّم الواقع لغرض التأثير عليه» فإنه يستطيع أن يصبح ذا فائدة فعالة «للأبناء الحقيقيين لعصر العلم» الذين يهمهم أكثر من سواهم «تحقيق تبدّلات عظمى فيه».

العروض الجديدة إذن تختلف جوهرياً عن القديمة بكونها تحليلية أكثر منها وصفية، نقدية أكثر منها تبريرية، أي ديالكتيكية (جدلية) أكثر منها ميتافيزيقية (غيبية). وفي هذا تكمن فائدتها الفعالة كأداة للتغيير. فالمتفرج لن يتعلم شيئاً من مجرد مشاهدة وصف منظور للحدث. إنما الواجب أن يتضمن «الوصف ذاته شيئاً معادلاً لتعليق».

ويعطي بريشت لمثل هذا التعليم دوراً مساوياً لدور الفرضية العلمية إذ يقول: «إن الذي يُسقط حصاة لم يشرع بعرض قانون الجاذبية.. كذلك الذي يقتصر على تقديم وصف دقيق لسقوطها».

هكذا تتضح عدم فاعلية الطريقة الوصفية البحتة كعامل في التعبير. إذ لا يمكن للإنسان أن يأمل في السيطرة على الواقع إلا إذا فهم سببيته الكامنة.

«إنه الموقف النقدي. فهو يعني عند مواجهة نهر، تنظيم مجرى النهر.. وعند مواجهة الحركة إلى أمام، تشييد العربات والطائرات وعند مواجهة المجتمع، قلبه رأساً على عقب».

ولآلاف السنين كان الناس يسقطون من أيديهم الحصى. ولكن فقط بعد اكتشاف قانون الجاذبية استطاعوا أن يتخطوا الجاذبية. وهكذا لتخطي الظواهر الطبيعية وللسيطرة عليها، يجب أن نعرف أولاً القوانين الكامنة تحتها. ولتخطي الشرور الاجتماعية وللسيطرة عليها يجب أن نعرف الأسباب الكامنة تحتها. وعليه لتبديل العالم يجب استيعاب قوانين التبدل الاجتماعي، وهنا تكمن مهمة المسرح: عرض الأسباب الكامنة وتبيانها.

التارخة

العلم إذن يعلق على معطيات المشاهدة بوضع فرضيات عامة لتفسير عمل تلك الظواهر التي تمت مشاهدتها، وهذه الفرضيات يجب أن تنطبق عليها عمليات المشاهدة المستقبلية إذا ما أريد اعتبار الفرضية كحقيقة – أي كقانون. يجب على الفن أيضاً أن يقدّم تعليقه وذلك بصياغة الأحداث تبعاً لفرضية معينة، لها من الثبات ما يكفي للإقناع، ولشرح أحداث أخرى عندما تصاغ وفقاً لنفس الفرضية. وهذا هو ما يسميه بريشت بالتأرخة: نوع من التفسير والتنبؤ في نفس الوقت – أي رؤية حركة الحدث من وجهة نظر إمكانياته المستقبلية، وهكذا يصبح ممكناً التأثير على الاتجاه الذي يتخذه التغيير.

يستقي بريشت الجواب (حول هذا التغيير) من المادية الجدلية. إن هذه الإمكانية المستقبلية لن تكون ذات اختلاف كمي عن الحاضر، مثلاً كاختلاف الرأسمالية عن الإقطاع. فما يقوله بريشت هو أن البشرية تقف الآن في منعطف المستقبل الذي يتسم بصفة نوعية جديدة تماماً، وهو محمّل بتراكيب وقيم أخلاقية مختلفة كل الاختلاف. ويولي بريشت اهتمامه للحاضر فيعتني به لغرض تغييره. لكنه إذ يشير إلى اتجاه بذاته فإنه كما يقول يقوم بتقديم «اقتراح» ليس إلا:

«لقد قدّم اقتراحات. ونحن أخذنا بها». (من عبارة طلب بريشت أن توضع على ضريحه).

بالنسبة لبريشت إذاً، فإن «تأرخة» نظام اجتماعي معين، تعني الحكم

عليه من وجهة نظر نظام اجتماعي أرقى لكي يمكن التأثير على اتجاه التغيير وعلى أشكال السلوك الاجتماعي.

إن كلاسيكيي الماركسية يرون كما يقول بريشت: «بأن أفضل طريقة لفهم القرود هي من وجهة نظر ما يليها في عملية الارتقاء: الإنسان».

وهكذا فإن الرأسمالية إذن هي غير وافية من وجهة نظر الاشتراكية. غير أن الاشتراكية يمكن أن تكون غير وافية فقط من وجهة نظر أعلى منها. ومن هذا الموقف بالذات يضع بريشت الأحداث المعاصرة في السياق التاريخي، باستطاعته تصحيح الحاضر أو التعليق عليه فقط من وجهة نظر المستقبل. إن كامل مفهوم «التأرخة» إذن يستند إلى إيمان بريشت بتقدم الإنسانية، وكذلك اتجاه هذا التقدم، بعبارة أخرى، يقوم على رؤياه المستقبلية الخاصة.

ويستقي بريشت رؤياه من المادية الديالكتيكية: ليحلل اتجاه (التطور التاريخي) ومن هذه الزاوية ينظر إلى الأحداث. وتؤكد التأرخة البريشتية على نسبية المعرفة البشرية دون أن تنسى اقترابها من الحقيقة. وتذكّرنا الطريقة التي يميّز فيها انجلز «المفاهيم (القديمة) الخاطئة عن الطبيعة والوجود الإنساني والأرواح والقوى السحرية» وغيرها، بأنها مجرد «هراء» إذ يقول:

«إن تاريخ العلم هو تاريخ التبدد التدريجي لهذا الهراء أو الاستعاضة عنه بهراء جديد غير أنه أقل سخفاً من سالفه».

كلاهما يستهدف تمييز الوقائع التاريخية الملموسة عن تفسيرات الإنسان المختلفة للوقائع نفسها. وسخريتها من هذه التفسيرات تستهدف بكل بساطة جعل الإنسان يجد المسرة في رفض أي تفسير والتخلص منه، حالما تثبت عدم دقته في تفسير الوقائع وفشله في مساعدة الإنسان كي يغير العالم.

الإنسان كمجموعة من العلاقات الاجتماعية

يستبدل بريشت المفهوم الأرسطوطاليسي عن الإنسان كجوهر معدي - أي كذاتية مجردة - بمفهوم جديد عن الإنسان كـــ «مجموعة من العلاقات الاجتماعية. وتعود أولى الإشارات لهذا المفهوم في كتاباته إلى «ملاحظات حول مسرحية أوبرا القروش الثلاثة» حيث يذكر:

«اليوم يجب أن ينظر إلى الكائن البشري: كمجموعة من العلاقات الاجتماعية».

لقد استقى بريشت هذا المفهوم من ماركس الذي صاغه في الموضوعة السادسة حول فويرباخ: «الجوهر الإنساني ليس تجريداً متأصلاً في كل فرد من الأفراد. انه في حقيقته مجموعة العلاقات الاجتماعية».

بريشت إذن ينظر للإنسان بكونه يحتل موقعاً محدداً في مجال العلاقات الاجتماعية التي يرتبط بها بخيوط لا حصر لها. وعليه فإن دوافعه المحركة هي رهن بالتركيب الدائم التغيير الذي تتخذه هذه الخيوط والذي يوصف بكونه العمليات الاجتماعية «التي يوجد خلالها» أن ذاتية الإنسان ليس إلا تعبيراً عن سيرة هذه العمليات نفسها خالقاً فيها ذلك التناقض الذي هو مصدر تطورها كوحدة حية.

الإنسان إذن يعالج كـ (فرد) وكـ (ظاهرة اجتماعية) معاً. فكما يقول الممثل في المسنج كاوف: «مهما حدث.. فإنني لن أستطيع أن أخلق شخصية نازي بالولادة. إن ما وجدته أمامي هو شيء متناقض، نموذج من الناس الذين كرهوا الناس: النازي الصغير.. خنزير حينما يكون بين نازيين آخرين.. لكنه في نفس الوقت شخص اعتيادي، أعني كائن بشري».

بهذا الأسلوب يمكن عرض البشر لا كـ «مبادئ» وإنما كـ «كائنات بشرية، أي كأفراد أعضاء في جماعات وطبقات أو مجتمعات ومراحل معينة. العام والخاص الضروري والعرضي، تعالج في وحدتها الجدلية»

الإنسان كوحدة متناقضات

وضد المفهوم الأرسطوطاليسي القديم للشخوص الثابتة المتينة (بطل: وغد، وشخصيات خيرة وشريرة) يقدم بريشت مفهوماً للإنسان كوحدة متناقضات بالنسبة له:

فإن التصوير الواقعي (لشخصية ما) يعني ضرورة تبدل تلك الشخصية مع الأحداث. وبهذا فإنها تفصح عن تناقضها الذاتي وعدم

ثباتها. إن هذا التناقض الذاتي، هذا اللاثبات هو الذي يكمن في جوهر جميع الأشياء. ويشير إنجلز كيف أن هذا المفهوم الجديد للذاتية المتغيرة المتناقضة يقف ضد طريقة التفكير السابقة بكاملها.

«قانون الذاتية»، بالمعنى الميتافيزيقي القديم هو القانون الأساسي للنظرة القديمة 1=1. كل شيء مساو لنفسه. كل شيء كان ثابتاً. النظام الشمسي والنجوم والكائنات الحية. لقد دحض العلم الطبيعي هذا القانون شيئاً فشيئاً وفي كل حالة بذاتها، لكنه لا يزال سائداً نظرياً وما يزال مؤيداً، والقديم يطرحونه في معارضتهم للجديد: الشيء لا يمكن أن يكون في وقت واحد نفسه وشيئاً آخر معاً. ومع ذلك فإن حقيقة كون الذاتية الحقيقية الملموسة تتضمن الاختلاف. التغيير هي مسألة قد أوضحها العلم الطبيعي مؤخراً بالتفصيل. وهكذا فإن تقديم الشخوص بكونها متناقضة، غير ثابتة ومتبدلة هو ليس إلا طريقة أخرى لتقديم الذاتية الحقيقية الحية للإنسان بدلاً من الذاتية المجردة. وهكذا تصبح الجدلية من مستلزمات المسرح. ويقتبس بريشت من لينين ليوضح كيف أن المسرح لا يمكنه أن يطمح في تقديم عروض ملموسة دون «معرفة بالجدلية»:

«من المستحيل التعرف على أحداث العالم المختلفة في حركتها المستقلة وتلقائية تطورها وحيوية كينونتها دون التعرف عليها كوحدة متناقضات».

ثم يعلق بريشت قائلاً: «إذا كان رأي لينين صحيحاً فإن العروض المسرحية لن تستطيع تحقيق النجاح دون معرفة الديالكتيك (الجدلية) - وبدون جعل الديالكتيك معروفاً». وهذا يصح على عروض «الأحداث» وعلى رسم الشخوص. إن «الحركة المستقلة (للإنسان) وتلقائية تطوره.. وحيوية كينونته» لا يمكن أن تُقدَّم بشكل دقيق إلا إذا صوِّر (أي الإنسان) «كوحدة متناقضات» وهكذا يؤكد برشت إذ يقدّم النصح لممثليه عن كيفية «ربط كل أنواع العناصر التي يمكن بموجبها تركيب شخصية جديدة» فيقول:

«إن إظهار تماسك الشخصية يجري في الواقع عن طريق تبيان التناقض بين خصائصها الفردية».

ولكن إذا أريد معالجة شيء «كوحدة متناقضات» فأين تكمن هذه التناقضات؟ من وجهة نظر المادية الديالكتيكية: «الشيء المتطور يتضمن في داخله بذرة شيء آخر. إنه يوجِد في نفسه نقيضه الذاتي، عنصراً نقيضاً يمنعه من أن يبقى خاملاً وغير متغير».

الإنسان «كمجموعة من العلاقات الاجتماعية» يملك في ذاته «جنين شيء آخر». فلو كان جوهراً معطى «متأصلاً في كل فرد» لأصبح شخصية ثابتة غير متغيرة، ليس إلا. إن تناقضاته الداخلية، إذن تنبع من كونه «مجموعة علاقات اجتماعية» وبالتالي تركيباً دائم التغيير. وعليه فإن «مواده الأولية» مؤلفة من ذلك الشيء المتغير المحسوس الذي نسميه الواقع الاجتماعي. انه كائن خاص لكنه في نفس الوقت بيئة عامة، حدث عارض أو صدفة، ضمن الضرورة، ويبين بريشت فاعلية هذا المفهوم في علاقة الفرد بطبقته:

«المفهوم (طبقة) مثلاً هو مفهوم يشمل عدداً ضخماً من الأفراد وهكذا يحرمهم من فرديتهم. ثمة قوانين تنطبق على الطبقة. وهي تنطبق على الفرد بالقدر الذي يتوافق فيه الفرد مع طبقته، أي بشكل غير مطلق، لأن مفهوم الطبقة يمكن التوصل إليه فقط عبر السمات الخاصة للفرد. فانت لا تعرض مبادئ وإنما كائنات بشرية».

وهكذا يُنظر إلى التناقض كشيء قائم بين الفرد بصفته فرداً وبينه كعضو في طبقة. بكلمة أخرى الفرد يُنظر إليه بكونه يمتلك نقيض الركود والتغيير. كشيء يبقى هو نفسه، لكنه يتغير بشكل مستمر. هذا المفهوم للشيء الحي المتطور، كشيء متناقض، «تناقض من الركود والتغيير» يلقي الضوء على طبيعة مفهوم التراجيديا في أعمال بريشت. الإنسان يستطيع أن يبقى على «حيوية كينونته» فقط بالإبقاء على نفسه كتناقض، أي أن يبقى كما هو وأن يتغير في نفس الوقت باستمرار، وحالما ينتهي هذا التناقض فإن «حيوية كينونته» تنتهي هي الأخرى و«يحل الموت».

إن تراجيديا كوريولان تكمن في أنه فشل في أن يتغير. إن تحوله من كونه أشد الرومانيين رومانية إلى أعدى أعدائهم يرجع بالضبط إلى بقائه كما

هو وهكذا فإن كوريولان «ببقائه كما هو» ينتهي من الوجود كجانب «دائم التبدل» وبالتالي ينتهي أيضاً من الوجود كتناقض. إن «ركوده» يسيطر على شخصيته ويلونها في نطاق من علاقات متغيرة. لقد كان عليه أن يختار بين تغيير نفسه أو تغيير علاقاته الاجتماعية. لكنه فشل في القيام بأي منهما.

يكمن مغزى هذا المفهوم الجديد للتراجيديا في كونه مفهوماً ينسّق علاقة الإنسان مع تركيب المجتمع لقد وطد المسرح القديم علاقات معينة:

«تركيب المجتمع (غير) قابل لأن يتأثر بالإنسان» فكما يقول بريشت:

«أوديب الذي انتهك بعض المبادئ التي يقوم عليها مجتمع زمانه يعاقب: الآلهة تتدبر ذلك وهي فوق النقد. وشخصيات شكسبير الجبارة المنعزلة، إذ تحمل على صدورها مصيرها المحتّم، فإنها تنطلق بقوة لا تقاوم في انفجاراتها العاطفية العبثية المميتة، إنها تقود نفسها إلى الدمار، وعند انهيارها فإن الحياة لا الموت، تصبح مقيتة، الكارثة فوق النقد».

المفهوم الجديد للتراجيديا يقيم علاقة جديدة: «الآلهة» أو «الكوارث» يجب أن تخضع للنقد ويجب أن يصبح «تركيب المجتمع» قابلاً للتأثر بالإنسان.

في التراجيديا التقليدية يُنظر للتبدّلات التاريخية فقط ضمن إطار المجتمع الطبقي – أي فقط على مستوى المظهر والثانوي. غير أن التركيب الأساسي للمجتمع بقي أبدياً بصورة غامضة وشاملة: الفقر والاستغلال والحرب والشر.. الخ، كلها ـ في نظام الأشياء – هي حقائق طبيعية. الإنسان ملزم بتكييف نفسه لهذا النظام وإلا فإنه يعرّض نفسه لعقاب الآلهة الحتمي. العامل التراجيدي إذن يكمن في محاولة الإنسان تحدي القدر وتغيير ما يبدو غير قابل على التغيير.

ولكن بالنسبة لمسرح يستهدف تغيير المجتمع فإن العنصر التراجيدي يتخذ قيمة مختلفة. إنه لا يكمن في محاولة تغيير مبدأ أزلي بل بالأحرى في الفشل في تغيير مبدأ متغير. الإنسان يصبح تراجيدياً ليس لأنه يتحدى الآلهة وإنما بالضبط لأنه لا يتحداها. «الفاشية هي العقاب الذي حل بالبروليتاريا لأنها فشلت في مواصلة الثورة التي بدأت في روسيا».

فالإنسان في نظر الأقدمين كان يعاقب لمحاولته انتهاك قدسية نظام شامل أبدي. وهكذا، تنتج التراجيديا عن محاولة الإنسان تغيير ما لا يتغير. فالوجهان الاجتماعي والطبيعي كانا يعتبران منبثقين عن السماء، ولهذا فهما أزليان لا يتغيران. كما كان ينظر إلى المجتمع في تركيبه وفرضياته الأساسية كشيء قائم أزلياً. وكذا الإنسان.

إن التوفيق مع العالم يترك دون تبدل «الظروف التي تجعل البشر يخافون ويشفقون على بعضهم البعض» التطهير المؤقت يحرر المتفرج من خوفه وشفقته ولكنه لا يجعله يفهم الأسباب الكامنة وراء هذه العواطف. فهو كالمدمن على المخدرات سرعان ما تتملكه رغبة لا تقاوم كي يأخذ جرعة جديدة من «التطهير» تحرره من مخاوفه الجديدة. لكن الظروف التي أدت إلى ظهور هذه المشاعر تبقى قائمة دون تغيير.

لتغيير العالم إذاً يجب أن يعرف الإنسان اتجاه التغيير، ليكون تبعاً لهذا أداة للتغيير. وبهذا يحقق المرء انسجامه مع العالم. انه يغير العالم وهكذا يغير نفسه:

التاريخ بكامله ليس إلا التحول التدريجي للطبيعة البشرية. فالإنسان إذ يؤثر في العالم ويغيره، فإنه يغير طبيعته نفسها.

طريقة بريشت إذن تأخذ منطلقها جوهرياً من المبدأ القائل بأن عدم انسجام الإنسان مع العالم يجب أن يُحل من قبل الإنسان عن طريق «تغييره للعالم». وهذا يجعل بريشت، مثل ماركس ثورياً ذا أهمية دائمية.

البطل التراجيدي - مقارنات

- **البطل الأرسطو طاليسي:** يتعرض البطل إلى «تبدل في الحظ.. من الرخاء إلى البؤس.. نتيجة خطأ جسيم معين». الخطأ التراجيدي هو ذلك العمل الذي يجعله عرضة لعقوبة الآلهة.

- **البطل الشكسبيري:** يتعرض البطل إلى تبدّل في الحظ نتيجة ممارسته لـــ «فضيلته» المميزة، في وضع «تؤدي فيه هذه الممارسة إلى الكارثة»، والكارثة لا تَحُل بسبب الأقدار أو الآلهة وإنما بعامل إنساني بحت.

- البطل البريشتي: يتمزق البطل لأنه ينتهي كـ «وحدة متناقضات». الخطأ التراجيدي هو فشله في «تغيير العالم» ولذا يعاقبه العالم.

الإنسان بالنسبة لبريشت كان يتحرك حتى الآن في عالم تراجيدي - مأساوي - ومصدر هذه التراجيديا هو الطريقة التي نُظّمت بها الحياة الاقتصادية والاجتماعية، في هذا الوضع التراجيدي الشامل يجد الإنسان نفسه باستمرار مطالباً بالاختيار بين سبل مختلفة حفظاً لوجوده الاجتماعي. ان رد فعل الإنسان في مثل هذا الوضع، أي طبيعة البديل الذي يختاره لنفسه، هو الذي يقرر فيما إذا كان سبيل نشاطه تراجيدياً أم لا.

وتجاه هذا العالم التراجيدي يواجه الإنسان عموماً احتمال اختيار بديل غير تراجيدي أو تراجيدي، في نطاق هذه الاحتمالات:

أ- أن يغير نفسه، أي يتوصل إلى تسوية مع العالم التراجيدي ويتكيّف له

ب- أن يفشل في تغيير العالم/ أو نفسه، لكنه يتحدى أو يرفض العالم. وهكذا يدعو العالم إلى سحقه.

وعليه فإن الإنسان ملزم بالاختيار بين بديلين: تغيير العالم التراجيدي أو قيام العالم بتغييره هو أو سحقه.

البديل الأول هو نقيض التراجيديا (او الطريق اللاتراجيدي) بينما الثاني هو السبيل التراجيدي: بشكليه الإيجابي أو السلبي للتراجيديا معاً. وهكذا فإن الإنسان إزاء عالم تراجيدي:

يغير العالم ويغير تبعاً لذلك نفسه - حل تاريخي (عالم جديد لا تراجيدي) حقيقي - أو - يغير نفسه (يبقى العالم التراجيدي) حل زائف مؤقت (تراجيديا ايجابية) - أو - يفشل في تغيير العالم/ أو تغيير نفسه لا حل يبقى العالم التراجيدي (تراجيديا سلبية) تقليدية.

شن تي الإنسان الطيبة مع سيزوان، تجد نفسها في وضع تراجيدي. انها تبدو وكأنها تحل مشكلتها (باختلاق) ابن عم وهمي. لكن المشكلة بجوهرها تبقى قائمة: إنها تحل مشكلة عدم انسجامها مع العالم بتغيير

نفسها، وهذه طريقة أخرى للقول بأنها تتبع حلا مؤقتا زائفا فقط. وفي نهاية المسرحية تجابه شن تي وجهاً لوجه تراجيديا تساومها مع الشر رغم أن الآلهة ترى في هذه النهاية حلاً عملياً.

الإنسان إنسان هي بالجوهر تراجيديا القبول الكامل لعالم تراجيدي. الشخصية المركزية (غالي غاي) يفكك باستمرار في عملية تكييف نفسه لمحيطه المتبدل. إنه النموذج الأمثل للانتهازي التجريبي. فهو يبدي حداً أدنى من المقاومة للتغيير. إنه يغير شخصيته باستمرار كمخلوق إنساني سداً لمتطلبات عالم تراجيدي. بكلمة أخرى، المسرحية تقدم لنا سلسلة من المساومات التراجيدية التي تغري المرء على القيام بها إزاء عالم تراجيدي، توهماً لكسب محتمل أو لإنقاذ رقبته.

الأم كوراج هي نموذج للقبول التراجيدي لوضع معين: الحرب تُرى وكأنها تفتح (آفاقاً واسعة) أمام «المطامع التجارية» الصغيرة للأم كوراج. لكنها لم تدرك بأن «كبريات المصالح التجارية لن يوجهها في زمن الحرب صغار الناس» إنها تقبل ظرف الحرب لكنها تغفل عن هذا الشرط الأساسي في صناعة الحرب. وهكذا تعاقب «وفي نهاية المسرحية فإن تلك التي استنزفت قواها بحثاً عن السعادة تواجه دماراً لا حد له» مأساة «كوراج» إذن تكمن في قبولها القانع بالحرب – في فشلها عن التمرد ضد الحرب. وهكذا يحذر الجمهور: النهج اللا-تراجيدي للنشاط يكمن في رفض الحرب وفي تغيير النظام الذي يولدها.

غاليليو يتحدى الأسس الفلسفية لنظام معين، لكنه يقبل النظام ذاته عليه، يعاقبه النظام نفسه.

الإنسان مصير الإنسان

لقد فرضت ثورة العصر العلمية والاجتماعية تغييراً جذرياً في موقف الإنسان من الطبيعة ومن نفسه. فالإنسان الذي كان سلفاً «لا حول له تجاه مصيره»، طوّر وعياً جديداً بمدى طاقاته وأبعاده.« ففي عصر يمكن للعلم فيه أن يغير الطبيعة إلى الحد الذي يجعل معه العالم يبدو قابلاً

للاستيطان تقريباً، فإن الإنسان لا يمكن بعد أن يصف الإنسان بصفته ضحية، موضوعاً (أو هدفاً) لمحيط ثابت لكنه غير معروف (..) إن عالم اليوم لا يمكن أن يوصف لبشر اليوم إلا إذا وصف بكونه قابلاً للتحول».

لقد عولج مصير الإنسان في الماضي ضمن إطار ضرورة عمياء، كمشكلة فردية. إن هذه المشكلة لم تتحول إلى مشكلة اجتماعية إلا مع الماركسية، (مع بريشت). إن مصير الإنسان الفرد مرتبط بشكل لا ينفصم مع مصير المجتمع، فالإنسان لا يمكنه أن يأمل في تحقيق إنسانيته إلا في مجتمع لا يستند في تنظيمه على أساس المزاحمة، بل على أساس التعاون. «فنحن سنتحرر من قوى الطبيعة فقط عندما نتحرر من القوة البشرية، إن معرفتنا للطبيعة يجب أن تكتمل بمعرفتنا للمجتمع البشري إذا أردنا استخدام معرفتنا للطبيعة بشكل إنساني».

وهكذا يحوِّل هدف المسرح كي يخدم هذه الرؤيا الجديدة للإنسان.

لقد تصور الأقدمون بأن هدف التراجيديا هو إثارة الشفقة والخوف. ومن الممكن أن يبقى هذا هدفاً مرغوباً إذا أخِذَتْ الشفقة بشكل تعني فيه الشفقة على البشر، والخوف من البشر، إذا ما حاول المسرح الجدي تبعاً لذلك أن يساعد في إزالة تلك الظروف التي تجعل البشر يشفقون على بعضهم البعض، ويخافون من بعضهم البعض. لأن مصير الإنسان قد أصبح الإنسان نفسه.

المسرح الجديد يستهدف الذهاب أبعد من الهدف التقليدي في إثارة «الشفقة والخوف»، إلى إزالة عواملها المسببة. فالتركيز ينقل إلى تحرير الإنسان من (القوة البشرية) كشرط لتحريره من (القوى الطبيعية). وبهذا فإن أمل الإنسان في الخلاص يكمن في الإنسان نفسه. انه مضطر أن يجابه الطبيعة كقوة مفكرة، وأن يكتب تاريخه الجديد بشكل إنساني، ولذا فخلافاً «لصورة الأقدمين» التي «تسلّم الإنسان بشكل أعمى تقريباً للقدر»، فإن الصورة التي يرسمها بريشت تسند نظرة تقول بأن مصير الإنسان هو الإنسان نفسه.

ويستقي بريشت هذه الرؤيا الجديدة عن الإنسان من كلاسيكيي

الماركسيه الذين اعتبروا التاريخ برمته من صنع الإنسان، لكنهم رأوا في «القوة البشرية» وفي التنظيم الواعي «للإنتاج الاجتماعي»، الشرط اللازم« لارتقاء الإنسان من مملكة الضرورة إلى مملكة الحرية»:

«وبسيطرة المجتمع على أدوات الإنتاج، يتم القضاء على إنتاج البضائع، وفي نفس الوقت سيطرة المنتج على المنتج. ويستعاض عن فوضى الإنتاج الاجتماعي بالتخطيط المتجانس والتنظيم الواعي. ويختفي الصراع من أجل الوجود الفردي. ومن ثم، ولأول مرة، يتميز الإنسان، بمعنى معين، على نحو حاسم عن المملكة الحيوانية، فيبرز من الظروف الحيوانية البحتة لوجوده إلى ظروف إنسانية حقاً. إن كامل مجال ظروف الحياة التي أحاطت بالإنسان، والتي كانت حتى الآن تحكمه، تخضع حينئذ لسيطرة وتوجيه الإنسان، الذي يصبح لأول مرة السيد الواعي والحقيقي للطبيعة لأنه أصبح الآن سيد تنظيمه الاجتماعي ذاته. ان قوانين نشاطه الاجتماعي، التي كانت تقف حتى الآن وجهاً لوجه أمام الإنسان كقوانين طبيعية غريبة عنه وتهيمن عليه، سيمكن عندئذ استخدامها بكل تفهم وهكذا تصبح تحت سيطرته. ان التنظيم الاجتماعي للإنسان ذاته، الذي كان حتى الآن يواجهه كضرورة تفرضها عليه الطبيعة والتاريخ، يصبح حينئذ نتيجة لنشاطه الحر ذاته، فالقوى الموضوعية الخارجية التي تحكمت حتى الآن بالتاريخ تصبح خاضعة لسيطرة الإنسان ذاته. وعندئذ فقط يستطيع الإنسان نفسه، بوعي كامل أن يصنع تاريخه هو. وعندئذ فقط تستطيع الأسباب الاجتماعية التي يطلقها بشكل رئيس وبدرجة متزايدة أن تعطي النتائج التي يتوقعها منها. إنه ارتقاء الإنسان من مملكة الضرورة إلى مملكة الحرية».

غير أن هذا الافتراض الجوهري، أي كون الإنسان مصير الإنسان، لا يمكن أن يُستوعب بشكل صحيح إلا ديالكتيكياً. بالنسبة لبريشت الإنسان هو إنسان – اجتماعي، وحدة اجتماعية أكثر منها كينونة فردية مستقلة، بتعبير أدق إنه الاثنان مندمجان معاً. ظاهرة فردية غير أنها اجتماعية. ولذا فإن المصير هنا يقصد به المصير الاجتماعي إضافة إلى المصير الفردي أي ككل غير منفصل. غير أن أخذ هذا الافتراض من جانب واحد، يعطي نتيجة

مختلفة تماماً. ولذا فعلى المستوى الفردي - أي حين يأخذ الفرد مسؤولية نفسه ومصيره الخاص فقط بمعزل عن المصير الاجتماعي - يمكن أن يعني الموقف الانتهازي التجريبي ليس إلا والذي هو طريقة أخرى لتعريف الموقف - التراجيدي كما أسلفنا.

وفي مسرحية (الأم كوراج وأولادها) يقدم بريشت ما يمكن أن يعتبر وصيته الختامية عن أن الإنسان هو مصير الإنسان.

شخص يتبع الأحداث وكأنه مشدود بها بضرورة عمياء لا يمكن تفسيرها لمصيره هو، فالأم كوراج في سعيها وراء مكاسب تجارية تافهة، وفي وهمها بأنها تنتفع من وضع معين، إنما في واقع الأمر تُستغل وتُحطم من قبل ذلك الوضع ذاته، فالمتاجرة بالحرب تؤدي إلى تدميرها من قبل الحرب. وفي نهاية المطاف فإنها تضحي بمن أرادت صيانتهم (أولادها). وبهذا تصبح رمزاً للعقوبة الرهيبة التي يستطيع الإنسان أن يجلبها على نفسه إذا ما سمح لنفسه أن يتحرك وفق ضرورة عمياء.

الأم كوراج لم تتعلم الدرس. الإنسان يتعلم من الاختبار أكثر مما يتعلم من التجربة، ولا سيما إذا كان هو ذاته موضوع تلك التجربة.

إن اهتمام بريشت موجه نحو الجمهور، وهذا هو مقياس لعظمة واقعيته. إن ما يهم (الكاتب المسرحي) هو أن لا يستطيع المتفرج أن يرى، لهذا فإن أمل بريشت هو أن يدرك المتفرجون بأنهم هم الذين يقررون مصائرهم أنفسهم. وهذا أيضاً هو مقياس لعظمة إيمان بريشت بالمنطق النظري السليم للإنسان.

أساليب التغريب

ينظر بريشت للتغريب كنقيض للتماهي وهو يعتبره الزاوية التي يجري وفقاً لها تنظيم ما يسميه «بحركة الانتقال بين خشبة المسرح وصالة الجمهور».

«التجربة المسرحية» في المسرح التقليدي توصل عبر «عملية التماهي» (الاندماج - دمج الذات مع الشخصية المقدمة) التي ينعدم فيها

«الموقف النقدي» خاصة إزاء «الأحداث» التي يراها المشاهد تقدَّم على خشبة المسرح. وضد هذه العملية يقدّم بريشت أسلوب التغريب، الذي يراد منه توجيه «الموقف النقدي للمتفرج» نحو «حوادث الحياة الحقيقية التي يجري عرضها». فبالنسبة لبريشت يصبح «العرض الذي يحقق التغريب هو ذلك الذي يسمح لنا بالتعرف على موضوعه، في الوقت نفسه يجعله يبدو لنا غير مألوف».

انه يبيّن الدور الذي تلعبه المادية الديالكتيكية في هذه النظرية، وكيف أن البديهي يتحول بفعل أساليب التغريب إلى «شكل جديد من البديهي».

البديهي

أي الشكل الخاص الذي يعطيه وعينا إلى تجربتنا - يتحلل إلى عوامله عندما يتعرض لأساليب التغريب ويتحول إلى شكل جديد للبديهي. هنا يتداعى نظام مفروض. إن تجارب الفرد ذاتها تصحح أو تؤكد ما كان قد استمده من المجتمع، فتتكرر عملية الاكتشاف الأصلية.

وهكذا فإن التغريب يحلل شكل تجربتنا إلى عواملها الأولية. المشاهد إما أن يقبل شكل التجربة الأخير أو يصححها - يرفضها -. ولذا كان في الواقع يبحث باستمرار عن أشكال جديدة من التجربة وبذا يجعل بالإمكان القيام باكتشافات جديدة. إنه يكتشف أشكالاً جديدة من السلوك الاجتماعي والتخطيط الاجتماعي. لكن التماهي (الاندماج) لا يحلل شكل تجربتنا إلى عواملها، وبذا يجعل من المستحيل اكتشاف أشكال جديدة من السلوك الاجتماعي. إن اكتشاف مثل هذه الأشكال ممكن فقط عبر استقصاء العوامل المسببة المكونة لها.

التماهي يستهدف «تغذية» المتفرج بتجربة عاطفية في معزل عن حوادثها الواقعية الملموسة الاجتماعية. وحيث يجري تكييف/ تعديل النزعات العاطفية والذهنية للمتفرج تجاه العالم الخارجي فإن معرفته الحقيقية لهذا العالم وسلطته عليه تبقى كما كانت. لكن التغريب من الجانب

الآخر، يستهدف إرغام المتفرج على «أن يرى» و«يفهم»، أنه «يستهدف تحرير الظواهر الاجتماعية من سمة الألفة التي تحميها من استيعابنا لها اليوم».

«فالتغريب.. هو ضروري لكل أنواع الفهم» التماهي إذن يحول مفهوماً أخلاقياً قائماً أو وضعاً أو مؤسسة اجتماعية إلى شيء مثالي أزلي. بينما يعالج التغريب ككل المفاهيم والأوضاع والمؤسسات القائمة بصفتها نسبية ومتغيرة. وقد طور بريشت في غمرة تجاربه المسرحية مجموعة كاملة من أساليب التغريب. بالنسبة له:

«المهمة الأساسية في المسرح هي عرض القصة وإيصالها بوسائل ملائمة من التغريب.. فالقصة تُعرض وتُقدم وتُبيّن من قبل المسرح كشكل، من قبل المثلين ومصممي الديكور وصانعي الأقنعة والملابس والملحنين ومصممي الحركات والتشكيلات المسرحية والراقصة. إنهم يوحّدون فنونهم المختلفة في العملية المشتركة دون التضحية، طبعاً، باستقلالهم في هذه العملية».

إن العلاقة الطباقية بين «مختلف الفنون» والجانب الأدبي للتقديم المسرحي هي من بين أبرز وسائل التغريب التي يستخدمها بريشت. هناك العديد من مثل هذه الوسائل، القصد منها جميعاً إبقاء الجمهور «دائماً في إدراك واضح بأنه داخل مسرح» كما أن«الماركة» المسجلة لمسرحية: الستارة البيضاء النصفية هي عنصر مهم في هذا الخصوص.

ويصح هذا أيضاً على الضوء الأبيض الساطع الذي «يغمر خشبة المسرح». إن الإخراج اللا- وهمي عموماً، بما يتضمنه من عرض الصور على الشاشة وعناوين المشاهدين والأفلام وغيرها، يكرّس كله لخدمة هذا الغرض، كما أن التمثيل السردي، والتوجه المباشر نحو الجمهور يخدمان أيضاً هذا الهدف. غير أن نقطة الانطلاق في هذه الأساليب تبدأ مع تركيب المسرحية ذاتها: في النص. فالمسرحيات الملحمية تقدم مشاهد مركبة (مونتاج) حيث يقف كل مشهد مستقلاً بذاته، ويربط أسلوب التغريب العضوي خيوطاً واضحة للمشاهد المختلفة مع بعضها. ويشرح بريشت الأمر إذ يقول:

«إذا كان غموض العلاقات المتداخلة الأصلية في المشاهد والأحداث هو الذي نال اهتمامنا، إذن يجب أن تغرب هذه الظروف بالذات بشكل كاف، يجب أن توضع أجزاء القصة بعناية ضد بعضها البعض بإعطاء كل منها تركيبها الخاص كمسرحية داخل المسرحية «..» يجب أن لا تتعاقب المشاهد واحداً إثر آخر بلا تعيين، بل إنها يجب أن تعطينا الفرصة كي نصدر حكمنا عليها».

غير أن مثل هذه المسرحيات - ذات المشاهد المستقلة - بالإضافة إلى كونها أسلوباً تغريبياً، فإنها تعكس جانباً من الموقف الفكري المعاصر. فنظرية النسبية (1905) بينت بأنه لا وجود «لزمن» مطلق كوني، وأن هناك فقط «هنا والآن» بالنسبة لكل مراقب. وهكذا فإن «الزمن» لا يمكن أن يعتبر بعد كتسلسل لحظات متعاقبة على نطاق كوني».

فالأحداث التي تبدو بنظام معين «لمراقب واحد تبدو بنظام معاكس لمراقب آخر». في الأدب كان تأثير هذه الأفكار الجديدة يعني رفض «التطور الخطي للحدث» وتقديم المعالجة التي تستند إلى المشاهد المستقلة. أما بالنسبة لبريشت فقد كان هذا (التطور الخطي للحدث شكلاً وأسلوباً في نفس الوقت مما ساعد تقوية مبدأ التغريب. باختصار فإن «الإخراج» يأخذ المواد و«الأحداث» التي يراد تقديمها «ويخضعها لعملية التغريب» والجمهور يساعد في القيام بدور المراقبة وفي تقديم حكمه).

لقد لخّص بريشت ما اعتبره كامل تقاليد مسرح التماهي تحت عنوان ذي مغزى «محاورة حول رفض التماهي» هو الجزء الأخير من مؤلفه النظري «الديالكتيك في المسرح» عام 1953:

أمامي هنا «حول فن الشعر» لهوراس.. إنه يعبّر فعلاً عن نظرية تهمنا غالباً، نظرية اقترحها أرسطو للمسرح:

«يجب أن نفتن القارئ ونستحوذ على قلبه. فالمرء يضحك مع من يضحكون ويترك دموعه تسيل عندما يحزن الآخرون. إذا أردتني أن أبكي أرني أولاً عينيك مليئتين بالدموع. لابد أن أقول أن مثل هذه العملية يمكن وصفها بكلمة واحدة فقط: بربرية».

بربرية المسرح القديم تقاس بنظراته – الطريقة التي ينظر بها إلى العالم – ولكن أيضاً في الطريقة التي يتوجه بها للجمهور، أي الطريقة التي يعالج بها الإنسان. التماهي مسألة لا مناص منها لنظرة ترى العالم كشيء ثابت أزلي. وكل محاولة لتغيير العالم هي عبث وخطيئة وليس أمام الإنسان إلا بديلاً واحداً – هو تطهير الذات.

لكن التغريب من الجانب الآخر لا مناص منه لنظرة ترى العالم كشيء متغير والإنسان كعامل واع في التغيير. فالإنسان يدعى إلى «بل ويشجّع على» نقد العالم وتغييره. انه يعطي كوناً كاملاً كي يغيره كما يحلو له.

المسرح الجديد يهدف بالجوهر إلى تحويل الإنسان من «ضحية للتبديل» إلى «سيد الطبيعة الحقيقي الواعي».

المصادر :

- برتولت بريشت:

1- حوار المسنج كاوف (الطبعة الإنجليزية).

2- الأورغانون الصغير.

3- المجلد الشعري السابع.

4- الأعمال المسرحية الكاملة /المجلد الأول/ الطبعة الإنكليزية.

5- حول المسرح (الطبعة الإنكليزية).

- أرسطو: فن الشعر الطبعة الإنكليزية.

- فردريك انغلز:

(1) لودفيغ فويرباخ

(2) الأدب والفن (الطبعة الإنكليزية).

(3) ديالكتيك الطبيعة (الطبعة الإنكليزية).

(4) ضد دوهرنغ.

- كارل ماركس: موضوع حول فيورباخ: رأس المال/ المجلد الأول (الطبعة الإنكليزية)

- كلارا زتكن: مقالة.

- ايلد رولسن: التراجيديا ونظرية الدراما.

أرسطو وبريشت
الحكاية روح الدراما

د . كيته ريلكه - فايلر
Dr. Kaethe Ruelicke -Weiler

بينما أضاف بريشت عام 1938 «كل ما يسمى مسرحية معاصرة أو مسرح بيسكاتور أو مسرحية تعليمية» إلى المسرح الملحمي، رأى عام 1956 أن «غير الجدلي، غير المادي، وغير الشيوعي» لا يستطيع كتابة مسرحية ملحمية. ومن المعروف أن بريشت وجد في السنوات الأخيرة مفهوم «المسرح الملحمي» تقني وشكلي للغاية، ورفض هذا المفهوم بسبب من عدم دقته، لكنه لم يقدّم مفهوماً جديداً. وفكر حينذاك في إجراء تعديل كبير نسبياً في نظريته المسرحية.

والحق أن بريشت عزل بهذه الملاحظات مسرحه ليس فقط عن مسرحيات معينة تنتمي إلى الفترة البرجوازية المتأخرة بل أيضاً عن مسرحيات ملحمية كبيرة.

وقد كان بريشت واعياً، خصوصاً في السنوات الأخيرة، بالصعوبات الناجمة عن علم المصطلحات، والتي نتجت على وجه التحديد من التفسيرات الخاطئة لآرائه، لكنها نتجت وبشكل أساسي من النوعية الجديدة التي وصلت إليها أهدافه، والتي كان يجب تسميتها من جديد. وبما أن اللغة المتداولة تختلف في تبويب النماذج المسرحية، يصبح من الضروري، تحديد الكيفية التي تستخدِم فيها المفهوم بوضوح.

إن فولكر كلوتس، مثلاً، الذي يبحث في «الشكل المغلق «لأرسطو»

و«الشكل المفتوح» للدراما، يعالج «الشكل المفتوح» بدءاً من شكسبير مروراً بلينز وبيوشنروغرابه حتى فيده كند وبريشت. ويذكر من أعمال بريشت مسرحية (بعل) فقط دون أن يتطرق إلى أعماله الأخيرة. أنه يتراجع صراحة عن عرض الفترة المتأخرة، التي يعالجها فالتر هنك، لأن أعمال هذه الفترة تعنى بتناول «الدراما المفتوحة» التي تأخذ من جديد أشكالاً ثابتة أكثر، سواء في الرؤية الشمولية (المادية الجدلية) أو في البنية (بارابليه- أمثولة- في الغالب) يتنصل كلوتس نفسه كذلك من عرض ماريانا كيستنغ، لأن التمييز المأخوذ من بريشت بين الدرامية الأرسطوية واللاأرسطوية، والذي يقوم عملها عليه، هو قسري بعض الشيء ومقحم، لأنه حتى في الدراما اللاأرسطوية توجد ملامح أرسطوية كافية. إن كيستنغ تفهم تحت مصطلح «الشكل المفتوح» كل ما هو لا أرسطوي، وهذا يعني عندها المسرح غير المبني وفق مقاييس أرسطو، من هنا، وبسبب عدم قدرتها على التمييز، تجدها تضع بدون تبرير تماماً، بريشت مع كلاوديل وفيلدر ووليامز وبكيت في صف واحد.

كما أن تمييز غريم هو أيضاً غير كاف، حيث نجده يميز بين الدرامية الأسطورية باعتبارها «محصلة ذات» وبين الدراما الملحمية باعتبارها «محصلة مجتمع». غير أن دراما الإغريق المعنية بالذات كانت في الوقت نفسه معنية بالمجتمع بشكل كبير، مثل الدراما الملحمية، التي هي عند غريم دراما شكسبير المعنية بالمجتمع، والتي تضع الذات في الصدارة تماماً.

إن التمييز الذي يعنيه غريم يمكن أن ينطبق حقاً على غنى الأشخاص وقوة الفئات الاجتماعية التي تظهر في المسرحية، أما نموذج الدراما فلا يمكن تحديده على هذا الأساس وحده. إن مدى عرض الذات «كمحصلة علاقات اجتماعية»: أي جدلية الذاتي والاجتماعي هو قياس بناء النماذج في كل أنواع الدراما.

أن بيتر زوندي يبحث في ماهية الدراما الأرسطوية - وهو يربط مصطلح «دراما» أساساً بالشكل المغلق - الذي دخل أزمته في نهاية القرن التاسع عشر مع أعمال ابسن وتشيخوف وسترندبيرج ومترلنك وهاوبتمان،

ثم يصف محاولات الحل التي قدّمها التعبيريون (هازنكلفير وتولر وسورغه وكايزر) إضافة إلى محاولات بيسكاتور وبريشت وفايلدر وميللر، أما عند بريشت فإنه يصل إلى ملاحظات حل (أوبرا مهاغوني) حيث يجد في هذا العمل محاولة من محاولات الحلول التي تقود إلى مسرحيات مبنية بأشكال متباينة، دون أن يميز فكرياً أو يثبت، نظراً إلى مسرحيات بريشت الأخيرة، نوعية جديدة في قانونية سياق الحكاية، ويمكن اتباع عرض زوندي لأزمة الدراما الأرسطوية بشرط أن تُفهم هذه الأزمة على أنها أزمة دراما الفترة البرجوازية المتأخرة.

أما كلوتز فإنه على العكس من هذا يرى، أن « كيان المادة الدرامية في الشكل المغلق أو المفتوح، يعتمد على موقف فكري معين وطريقة معينة في استقبال الواقع». وإنه لفضيلة منه أن يعزل مسرحيات بريشت الأخيرة عن «الشكل المفتوح» للدراما البرجوازية، لأن الرؤية الشمولية للمادية الجدلية التي تعتمدها (هذه المسرحيات) تقودها في الواقع إلى وحدة من الشكل، هي ليست حلاً (لمسألة) الشكل، إنما تعني حتمية صارمة. إن كلوتز الذي نبه إلى ضرورة نظر تاريخية يفترض في دراسته للشكل والبنية على نحو ما رؤية تاريخية لجدلية المضمون والشكل ولكن عمله لا يتطرق لا إلى القانونية الجديدة لمسرحيات بريشت الأخيرة، وهو موضوع بحثي، ولا إلى مسرحيات الفترة البرجوازية المتأخرة - من بيرانديللو وفايلدر حتى يونيسكو وبيكيت.

في الواقع أن الأمر يتعلق بخطَّيّ درامية يختلف أحدهما عن الآخر تماماً: أولهما الخط الأرسطوي، الذي دخل في مستهل القرن الجديد أزمته التي عالجها زوندي، وتتم مواصلته اليوم مثلاً في درامات أنوي. إن هذا الخط تفكك من جهة، في دراما الفترة البرجوازية المتأخرة - من بيرانديللو حتى بيكيت، ومن جهة أخرى عرف في الدرامية الاشتراكية - مثلاً عند فردريك وولف - تحولات نوعية (كيفية) ذات وظيفة اجتماعية جديدة. وثانيهما الخط الملحمي، الذي اغتني - بدءاً من المسرح الاليزابيثي مروراً بلينز وأعمال شيللر وغوته المبكرة وبيوشنر - بمضامين جديدة وأشكال

جديدة. واكتسب هذا الخط أيضاً من جهة، في مرحلة الرأسمالية المتأخرة، أشكالاً معدلة، مثلاً عند فريش ودورنمات ومن جهة أخرى، شكّل حتمية درامية جديدة في أعمال بريشت. إن كلا الخطين قطعا مراحل تطور كثيرة، تم الحفاظ فيها على خطوط التقاليد لكن في ذات الوقت جدّت فيهما تطورات جسيمة.

اعتبر بريشت الدرامية أرسطوية، حينما يتم بواسطتها إحداث «الاندماج-التماهي» في العروض المسرحية «بغض النظر تماماً عن استعمال القواعد المقتبسة من أرسطو لهذا الغرض أو عدم استعمالها». على هذا يمكن اعتبار كل الأصول الدرامية – حسب تعريف بريشت وباستثناء دراميته هو – أرسطويّة، لأن «التماهي» يحدث بواسطة كل وسائل الفن المركّبة، حتى إذا حدث في أوقات مختلفة وبأساليب مختلفة ولأغراض متباينة. وإنه لمن الصحيح حقاً أن يتم بحث « التماهي» و«التغريب» وفقاً لبناء الأعمال المسرحية: غير أن الاندماج والتغريب وحدهما لا ينتجان هذا البناء مع ذلك.

وثمة عنصر جوهري آخر في كل درامية مجتمع الطبقات هو مفهوم القَدَر الذي ينتمي إلى العناصر المركّبة للدراما وإن اختلفت طريقته – ونسمي هنا مفهوم القَدَر عند أرسطو ومثله عند شكسبير كقواعد لنوعين من الأصول الدرامية المختلفة. لقد عيّنت (المويرا) «ربة القَدَر» عند الإغريق سير الحكاية بشكل قسّري مثلما فعلت المعاناة الحتمية عند شخصيات شكسبير العظيمة.

أما عند بريشت فالأمر يختلف فعنده لا يحدد «القَدَر» - الوافد إلى الناس من قبل قوى خارجية أو بوساطة فعل الشخصيات نفسها – مجريات الأحداث، إنما يحددها قوانين المجتمع الاقتصادية – الاجتماعية الواقعية. يدع بريشت يوحناه المقدسة (1929) تقول: «ينفع الناس فقط، حيث يكون الناس» أما فلاسوفا (الأم 1931) فإنها تنوع البيان الشيوعي «أن قدر الإنسان هو الإنسان نفسه» كذلك يكتب بريشت في خطابه إلى العمال الممثلين في الدانمارك (1934) «ولكن لا أحد يرى الإنسان، الذي لا يعرف، إن قدَرَ الإنسان هو الإنسان نفسه».

غير أن الأصول الدرامية الأرسطوية الجديدة والتي تم استعمالها من قبل فردريك وولف في مسرحية (بروفسور ماملوك) هي أيضاً تتخلى عن (مفهوم القَدَر) وتُظهر المجتمع باعتباره مصنوعاً من الناس وقابلاً للتغيير وهي تكتسب من هذه الناحية نوعية جديدة، لكنها مع هذا تتمسك بوسائل فن « التماهي » كوساطة بين المسرح وصالة الجمهور.

لقد بات في حكم اليقين، أن لا التصنيف المستعمل حتى الآن: الشكل المغلق أو المفتوح، ولا التقابل المقصود من بريشت بين الأرسطوية واللاأرسطوية تكفيان لتحديد الأصول الدرامية المختلفة، على هذا سنميز فيما يلي بين:

1- **الدراما الأرسطوية:** هي الدراما المبنية وفق قواعد أرسطو، مثلما دُوِّنتْ من قبله في كتاب «فن الشعر». ويمكن اليوم اعتبار آنوي وسارتر ممثلين لها.

2- **الدراما الأرسطوية الجديدة:** وهي تعتمد في الحقيقة على وسائل فن مركبة للاندماج، لكنها تستغني عن مفهوم القَدَر وقد تطورت هذه الدراما ضمن نطاق الواقعية الاشتراكية - في أعمال فريدريك وولف مثلاً وفي (بنادق السيدة كارار) لبريشت.

3- **درامية الانحلال:** وهو الشكل الذي أخذته ظاهرة الدراما الأرسطوية في نهاية مجتمع الطبقات. وهي تعتمد «التماهي» و«مفهوم القَدَر»، لكن ليس بالمعنى الإغريقي للمويرا، إنما تُظهر العلاقات على أنها حتمية لا يمكن معرفتها أو تفاديها - وممثلا هذا الاتجاه البارزان هما بيكيت ويونيسكو.

4- **دراما شكسبير الملحمية - والاليزابيثيون عموماً:** وهذه الدراما تطورت في ألمانيا في أعمال لينز وبيوشنر وأعمال شيللر وغوته المبكرة. وتتم اليوم كتابتها في شكل معدل عند ديرنمات وفريش (على سبيل المثال).

5- **مسرحيات بريشت الملحمية المركبة بوضوح وفق قانونية جديدة:** وذلك بدءاً من مسرحية (القديسة يوحنا من المسالخ)، وهذه الأعمال لا يمكن إدراكها وفق المفهوم الملحمي فقط لأنها مادية - جدلية في الفهم

الفكري للمجتمع واشتراكية- واقعية في طريقة التعبير، على أن لا يجوز إدراك خصوصيتها وفق هذه المفاهيم، التي تشتمل على أكثر من طريقة بناء مسرحيات بريشت. وكممثلين حاليين عندنا يمكن تسمية بايرل وهاكس وشترتمتر. أما الأساس النظري فهو (الأورغانون الصغير للمسرح) ولا شك أن المفهوم الأوضح والمطابق تماماً هو أصول بريشت الدرامية Dramaturgie، ولهذا السبب سيتم اعتماده من قبلنا.

ومن البديهي أن تظهر كل المقولات بنقاوة فقط في حالة مثالية، أما في الغالب فتظهر في أشكال متداخلة، وهنا تصدق جملة لينين: الظاهرة أغنى من القانون.

إن الدراسة التالية لا يمكن أن تضع هدفها عرض الأصول الدرامية المختلفة. ومع ذلك فإن مقارنة عناصر مركبة في خطوط الدراما الأرسطوية والملحمية هي ضرورة بالقدر الذي يمكن فيه تجاوز التعاريف العامة، كما يمكن إثبات طريقة بناء جديدة في مسرحيات بريشت المؤسسة على حتمية جديدة، بواسطة تحاليل عملية للمسرح.

الحكاية في الدراما الأرسطوية

لقد رد بريشت أسباب كون صور المسرح في زمنه ليست مجدية إلى قصور فهم العلاقات الاجتماعية من قبل المؤلف وإلى عوائق الأصول الدرامية الأرسطوية نفسها، التي حددت غالباً بناء المسرحيات.

لقد رأى بريشت دون ريب التجديدات في مسرح الطبيعيين، والتي نشأت بوساطة تأثير حركة العمال الأوروبية على المسرح، وكانت وجهة نظره ترى، أن تاريخ المسرح الجديد بدأ مع المدرسة الطبيعية، رغم أن هذه التجربة، في نقلها الواقع إلى المسرح، قادت إلى دراما سلبية وأبطال سلبيين وبدأت بأوصاف حالة.

وظهر الأمر لبريشت في البداية معوقاً، ففي الدراما الطبيعية لم يكن الناس هم الذين يصنعون الظروف، مثلما في الواقع، إنما على العكس كانت الظروف هي التي تصنع الناس. أما البيئة، والتي بدت تأخذ صفة وثنية،

فإنها تفعل فعلها كمعطى، غير قابل للتغيير، وتبدو كقدر، بينما الإنسان - ضحية هذا القَدَر - يستجيب فقط. وعلّق بريشت حول «روائع إبسن الطبيعية»: يتم العمل هنا على هذه الصورة في أي وقت وأي مكان. والآن فقط تبدأ الدراما وتعرض كيف أن أشخاصاً معينين (يتحملون) عواقب الأمر.

وحينما كتب بريشت بعد الحرب العالمية الأولى باكورة أعماله، كانت الطبقة العاملة قد جعلت قيادتها شرعية بشكل ملحوظ. وكان الواقع نفسه قد تجاوز العروض السلبية للدراما الطبيعية.

لكن الإلزام جعل صور المجتمع المجدية عسيرة، حيث كان على الأعمال المسرحية أن تتضمن «حوادث مثيرة للشفقة والخوف» وفق قواعد أرسطو. ولكي تثار هذه العواطف أو تلك، وجب عندئذ وضع صراعات شخصية معينة في واجهة الحدث. ومثلما اعترض بريشت على الحدود التي تقام، من قبل أي طبقة، إزاء العالم الواقعي القائم على التطور، حيث أنها تجد في مثل هذه الحدود ضرورة للحفاظ على مصالحها، اعترض أيضاً على عرض العالم بوساطة قواعد مسرحية هي في الأساس مرتبطة تماماً بمضامين ووظائف أخرى، ولم تعد تصلح معاييرها في عرض تغييرات العالم والناس، كما أجتهد هو كذلك في أعماله المسرحية.

ولم يدخل بريشت بالدرجة الأولى في التناقض مع القواعد التي وضعها أرسطو في كتابه «فن الشعر» - وهي مدهشة لزمنه مثلما هي اليوم - إنما مع وظيفة المسرح في فترة الرأسمالية المتأخرة. وإن ما يرتبط بالغرض النهائي للمأساة الأرسطوية هو من جهة « التماهي » في العرض المسرحي ومن جهة أخرى مفهوم القدر الذي يحدد الحدث. كما أن الاندماج، وفق وجهة نظر بريشت، يحول دون نقد المجتمع المعروض - إن هذين المفهومين مصاغان من قبل أرسطو ولو أنهما اليوم يستعملان وفق صيغة معدلة، لكنهما ما يزالان ساريي المفعول. إن المأساة «بهذا تثير الشفقة والخوف (..) ويؤدي التطهير الخاص فيها He Catharsis إلى مثل هذه الانفعالات».

كما ان التفاوت بين هدف الاصول الدراميه الارسطوية وبين تلك الخاصة ببريشت هي واضحة. - بريشت يريد أن يضع المتفرج من خلال مجرى كل الحكاية في مجال السيطرة على الواقع المصوّر.

ومن الواضح كذلك، أنه لا يمكن بلوغ الهدف ذي الأساليب المختلفة بمعزل عن سياق الحكاية. ومن أجل إظهار وظيفة «التماهي» العميقة والمحددة للمعرفة، يجب بحث ارتباط هذه الوظيفة بسياق الحكاية، التي تنتظم مواقفها المنفردة بطريقة تقود إلى الغرض النهائي الأرسطوي. وفي حال بلوغه، يحدد نتيجة العمل.

إن التفاوت في آراء بريشت وأرسطو يمكن تطويره من خلال التطابق (عندهما) في الجوهري. كتب أرسطو: «روح المأساة هي الحكاية» وكتب بريشت: «أن الحكاية عند أرسطو ونحن هنا نفكر مثله - هي روح الدراما».

ويتفق بريشت مع أرسطو أكثر. كتب أرسطو: «أعني بالحكاية هنا ربط الحوادث» وحول كيف ينبغي أن يتم ربط الحوادث هذه، وهي العنصر الأهم في المأساة، يقول أرسطو: إن الحكاية يجب أن تكون «محاكاة حدث تام موحد». «أما أجزاء الأحداث فيجب أن يرتبط بعضها ببعض، وفي حال تغيير أو إزاحة أي جزء يختل الكل ويهتز. لأن ما لا يفعل أي تغيير ملحوظ - أكان موجوداً أو غير موجود - هو ليس جزء الكل».

وسوف يأتي ذكر ما يفهم تحت حدث تام. لكن هنا يقتفي بريشت خطى أرسطو أيضاً، إن أجزاء الحكاية يجب أن تكون مرتبطة ببعض وضرورية: والاثنان يتطلبان حتمية تتابع، لا يسمح بأي تعسف في مونتاج (توليف) الأحداث. بهذا تبلغ المطابقات حدودها، لأن طريقة الأحداث وربطها مختلفان.

يتحدث أرسطو عن حكايات بسيطة وأخرى معقدة، وعنده المعقدة هي القدوة. والحكاية المعقدة تكون كذلك عندما يقع تغير القدر بواسطة «مشهد معرفة» أو بواسطة «تقلب حاسم» Peripetie: ويعني تغير أحداث في ضدها: «أوديب يعلم أنه متزوج بأمه، وبهذا تكون نبوءة أبولو قد تحققت». «إن التغيير لا يجوز أن يحدث من التعاسة إلى السعادة، إنما على العكس يحدث من

السعادة إلى التعاسة، ومثلما تم تحقيقه عند يوربيدس»، غير أن المعرفة هي (..) «التغيير من عدم المعرفة إلى المعرفة» (ويشار هنا إلى «مشهد المعرفة» بين افيفيني وأوريست). المعرفة تكون قوية الأثر، وعاقبتها تجر إلى تغير القدر (مثلما في أوديب). أما المكوّن الثالث المهم فهو «حدث مهلك أو أليم يؤدي إلى الموت أو الإصابة الخ». وهنا لا يتمسك أرسطو بترتيب ما، فالمعرفة يمكن أن تعقب الحدث أيضاً كما تستطيع أن تعيقه.

وباعتبار أن المأساة يجب أن تكون محاكاة حدث تام موحّد، يجب أن يكون لها أيضاً بداية ووسط ونهاية. والبداية هي ما يعقبها ضرورة شيء آخر - وبعد النهاية «لا يوجد شيء».

وهذا يعني، أن الأجزاء الثلاثة لا تتعاقب فقط في تعاقب الزمن، إنما يجب أن تكون مرتبطة ببعض سببياً، بحيث ينشأ أحدهما عن الآخر.

إن نسبة حدود الكل، أي الطول، يتحدد مضمونياً، إنه تعاقب الزمن، الذي يمكن أن يحدث فيه التغيّر من السعادة إلى التعاسة وفق قوانين الاحتمال.

المهم عند أرسطو جوهرياً هو هذا التغير - التقلب الحاسم، تبدُّل القدر. إنه مركز المأساة الحدثي الناتج من جزأين: الأول (ربط العقدة)، وهو يمتد إلى النقطة التي يبدأ عندها تحوّل المصير إلى الحظ أو التعاسة، والثاني (حل العقدة) وهو يمتد من بداية التغير إلى النهاية.

ولنضع إلى حين تباين الأعمال جانباً ولنتأمل علامات أخرى للحكاية، والتي تقود إلى «تبعية» وفق مفهوم الدرامية الأرسطوية.

إن حدث المسرح الأصلي هو مقطع من حدث أطول، تعيِّن ذروتُه والحل في الفاجعة حدث المسرح. وتحكى ما قبل القصة، بالقدر الذي تكون فيه ضرورية لفهم الحدث، في الاستهلال Exposition وفي المقدمة Prolog.

وعلى خشبة المسرح يتم إظهار تأثير الأحداث على البطل دون غيره وردود أفعاله وقراراته. وكل الأحداث التي لا تتم بوساطة البطل، إنما تدخل من الخارج على الحدث وتدفع الحدث وتقود البطل إلى قراره، تقع خارج خشبة المسرح.

ينجز الحدث بشكل متصل، ويستغني إلى حد بعيد عن القصص

Episoden، وتنتج كل حادثة منطقياً من حادثة أخرى. وليس من جزء يستقل بحاله، إنما تسير كل الأجزاء باتجاه الخاتمة، باتجاه الفاجعة، التي من أجلها يحدث كل شيء.

ويحدَّد الحدث زمنياً، إما بدوره شمس كما عند أرسطو، أو بـ(24) ساعة إلى (30) ساعة كما هي مطالب المأساة الكلاسيكية الفرنسية المتطرفة أو بعد أيام، كما هو الحال جزئياً في الكلاسيك الألماني أو في المدرسة الطبيعية أيضاً.

ويتناظر سير الزمن على خشبة المسرح مع سير الحدث نفسه في الواقع. أما تبدل المكان فيتم الاستغناء عنه قدر الإمكان، لأنه يخل بوحدة الحدث المضمونية.

ويبنى الحدث على الصراع بين خصمين أثنين، هما وفق القاعدة من مكانة اجتماعية متساوية، ويحسم هذا الصراع، ضمن الأجيال، بين ممثلين عن بيوت السادة، وبين أعضاء أسر.

ويقل عدد الأشخاص الفاعلين، لأن الفرد يرمز إلى جزء من المجتمع وإلى الرؤيا الفكرية المغروسة فيه. ولما كان من الصعب دائماً اتباع معطيات الدراما الإغريقية ضمن سياق التطور العام أو في مرحلة الرأسمالية المتأخرة والتي لم تعد تنفّذ على ذات الصورة، فقد أدى هذا جوهرياً إلى أزمة الدراما، مثلما توضّح الأمر خاصة في الطبيعية.

ولم يعاصر أرسطو، الذي عاش من 384 إلى 322 قبل الميلاد، كتّاب المأساة، الذين يمكن لنا وفق أعمالهم فحص مضمون قواعده: فقد ولد أرسطو بعد أشيلوس بمائة وأربعين سنة وبعد موت يوربيدس بثلاثين سنة. وتضم في تاريخ اليونان المائتان سنة – من ولادة أشيلوس إلى موت أرسطو – تطوراً اجتماعياً – تاريخياً عظيماً. وإن انعكاس (هذا التطور) في أعمال كتّاب المأساة، الذين يقيّمهم أرسطو، أدى إلى تكوين أساطير تنتمي إلى بيئات أساطير مختلفة من أجيال السادة القدامى، وكان هذا (التكوين) يختلف بعضه عن بعض إلى حد كبير، سواء على الصعيد الفلسفي التاريخي أم على صعيد الوسائل الفنية.

ويبدأ طومسون دراسته ذات الدلالة الكبيرة (اشيلوس وأثينا) بجملة: «أن المأساة اليونانية كانت واحدة من الوظائف الخاصة للديمقراطية الأثينية. وكانت ترتبط في شكلها وفي مضمونها، في صيرورتها وفي انهيارها بتطور العضوية الاجتماعية، التي انتمت إليها».

وهذا التطور الاجتماعي، الذي ينعكس بطريقة معينة في بحث الأشكال المختلفة للدولة عند أرسطو في كتاب «السياسة»، لم يؤخذ في كتاب «فن الشعر» بنظر الاعتبار. إنه استنتج القواعد الجمالية لأعمال مختلفة من عصور متباينة لنشوء وانهيار الديمقراطية اليونانية. وبذلك يجد أرسطو جوهر المأساة منفّذاً على أتم وجه عند يوربيديس: فالناس الذين يؤنبهم يوربيدس مذنبون، لأن الكثير من مآسيه «تمتلك نهاية تعيسة، وهذا يعني، كما قلنا، الصواب بعينه». وعلى العكس من ذلك يحتل بناء الأحداث ذلك الموضع الثاني «بينما يضع البعض هذا البناء في الموضع الأول تماماً»، لأنه يمتلك طبيعة مزدوجة (كالأوديسة) وينتهي للأخيار والأشرار بطريقة معاكسة.

ورغم كل الثناء ليوربيديس، بسبب ما هو جوهري عند أرسطو في صياغة المأساة، فإنه رأى في عدم استعمال يوربيديس الجوقة، عيباً، لان الجوقة، كما عند سوفوكل، هي جزء جوهري من الكل، يتدخل في الحدث، وينبغي أن ينتج (خاتمة) حل الحكايات عنها داخلياً، بينما ينتج في «ميديا» (مثل في الإلياذة) بوساطة ميكانيزم المسرح، أي من الخارج.

إن أرسطو وجّه عنايته بهذا إلى دراما الزمن، الذي بلغت فيه - تناقضات طبقات مجتمع سادة العبيد تعبيرها الأقوى - حتى في انعكاسه في الدراما - إنه يرجع بقواعد «فن الشعر» خلف التطور الاجتماعي لعصره وخلف آراء معاصريه.

والآن فإن من بين أكثر من ثلاثمائة مأساة كتبها ايشيلوس وسوفوكل ويوربيديس وأعمال لا تحصى لمؤلفين آخرين، والتي فُقدت، لكنها كانت جميعها معروفة من أرسطو ومنها استنتج قواعده، وصلنا فقط اثنان وثلاثون مسرحية. ولا تتوفر في أي من الدراما المعروفة لدينا كل المعالم

المثالية المطلوبة من أرسطو، وهذا لم يكن ممكناً، بسبب ارتباطها بعلاقات اجتماعية متباينة، أثّرت بدورها في مضمون وبناء هذه الأعمال ومايزت بينها.

إن أرسطو استنتج قواعده من أعمال كثيرة نشأت أشكالها دون ريب بدافع من اختلاف مضامينها. وأن «أوريستي» اشيلوس، التي لم يذكرها مطلقاً، تزدرى من قبله فيما يبدو. بينما سوفوكل قدّم له الحالة المثالية لـ «تغيّر حظ» مطابق «للمعرفة» والوظيفة الأفضل للجوقة. كما قدم يوربيديس المواقف المأساوية المستندة على نضال الطبقات المتفاقم. وقد عالج أرسطو المرحلة كلها كشيء موحد. وكانت نتيجة أبحاثه «فن الشعر» معياري، لم تعرف قواعده المؤسسة لدراما مثالية أية خصائص مضمونية ولم يوجد فيها أي جدلية مضمون وشكل: مرة ينتج أن الشكل وعاء، يصب فيه المضمون. إنها تقدم له المقياس في تقييم الأعمال الموجودة. وأنه لمن المنطقي فقط، أن يعتبر أرسطو بالمثل بنية المجتمع التي تستند عليها المأساة ثابتة. كما: «الحاكم والمحكوم من الطبيعة يرتبطان بسبب البقاء، إنهما يعيشان البعض من الآخر (..) وما هو من الطبيعة في الحسبان، بفضل حكمتها، هو من الطبيعة حاكم وناهي، وهو على العكس يمكنه بطاقات جسده تنفيذ ما هو هكذا مقدًر، وأنه - محكوم ومن الطبيعة صاغر، وهو ما تلتقي فيه مصالح السادة والعبيد». « هكذا يتضح، كيف أن بعض الناس من الطبيعة أحرار أو عبيد، وبالنسبة للآخرين فإن الأمر أيضاً نافع وعادل، لأن يكونوا عبيداً». هكذا يدافع أرسطو عن مجتمع سادة العبيد، التي كانت حالة تفككه معروفة.

وأرسطو يؤمن، من جانب الحرص على البقاء والموازنة، أن على الديمقراطية أن تكون بمنأى عن العصيان أكثر من حكم الأقلية. إنه يريد ديمقراطية قائمة على وضع وسط، لأنه «حينما يفقد الوضع الوسط ويرجح عدد العمال، تحدث كارثة وتزول الدول بسرعة».

إن معطى الطبيعة، وما يسود - مثل الدولة، والعبودية وتقسيم المواطنين في طبقات هي عند أرسطو تبعاً لذلك صراعات الدراما، وأقدار

أبطالها إضافة إلى القواعد، التي يستنتجها منها. وإن رسم حكايته البياني Fabelschema هو تجريد، منَحه هو لزمنه كمعيار، بنيّة الحفاظ على المستوى الرفيع لتطور المأساة وقتذاك، دون أن يرى، أن ليس بوسعه إيقاف تغيير الأوضاع الاجتماعية، التي كانت حالة تفككها بادية للعيان.

ومن المعروف أن أفلاطون لم يعط المأساة مكاناً في «دولته»، لأنها تقوّض النظام القائم. أما أرسطو فعلى العكس منه دافع عنها بحجة إبقائها على نظام الدولة.

أن هذا الرأي يمكن البرهنة عليه فقط ضمن هدف المأساة، الذي يحدث أثرَه عند أرسطو على الخلق والمزاج بالتساوي. إن الاندماج مع البطل المأساوي يقود إلى شفقة سلبية. لأن الفعل حيال الموبرا عديم الجدوى، وتأثيره يسير لصالحها فقط - أوديب مثلاً -. فليس للإنسان تأثير على قدره، الذي هو - مثل الدولة والمجتمع -ناتج طبيعة ولا يوجد للإنسان مخرج من تناقضاته، إنما عليه أن يقبل بها. وهدف المأساة هذا - الموازن والموفق - أصبح نقطة خلاف جوهري أثناء مرحلة تكوّن الدراما الألمانية الوطنية، التي تطورت في ظل الصراع بين الإقطاعية والبرجوازية، وكانت هي مرآته. واعتبر ليسنغ، الذي ناقش شروح أرسطو العديدة، مفاهيم مثل (شفقة وفزع) المستعملة حتى ذلك الحين بمثابة خطأ ترجمة، ووضع بدلاً عنها (خوف وشفقة). الخوف، الذي على المأساة أن تثيره في المتفرج، «وإذا ما كان الخوف يصدر عن شبهنا مع الشخص المتألم ومن أجلنا». فإن «الضرر، هو ما يصير مادة شفقتنا، وينبغي أن ينتج بالضرورة من الحالة، بحيث يتأتى علينا أن نخشاه أيضاً من أجلنا بالذات أو من أجل أحد ممن يخصنا».

ويستنتج ليسنغ من انفعالات المأساة فعالية المتفرجين. لأن أرسطو أراد أن يعلّم أن «أية معاناة تثار في المأساة، ينبغي أن تتطهر في أنفسنا».

إن باول ريللا يبرهن، على أن «روح القرن، روح الأفكار البرجوازية»، هي التي نفّذ ليسنغ بوساطتها كلمات أرسطو ويكتب: «إن الخط الشجاع، الذي قاد شرح ليسنغ لمفهوم أرسطو «خوف» إلى واقع الدراما والمسرح،

والذي خاطب فكر وفعل المتفرج، إنه خط الاشتباك الذي دعيت إليه الطبقة البرجوازية، لكي تستحوذ على المسرح وتستعمله كأداة لمطالبها». ومثلما استنبط ليسنغ من مفاهيم خوف وشفقة فعالية التفكير والفعل عند المتفرجين، هكذا يتأتى على التفكير والفعل أن يوجّها، عبر تطهير تلك المشاعر، الوجهة الصحيحة أي «عبر تحويل المعاناة إلى مقدرة فاضلة» وتربية المواطن الفعال في المتفرج.

أن تفسير الانفعالات - كعنصر منشط والفعل كعنصر موقّظ يدل على أي حال، على أن الوفاق الأسطوري مع القَدَر أصبح عند المتنور ليسنغ ضيّقاً تماماً. إنه فسّر الانفعالات إذن، مثلما احتاجها لأهدافه الجديدة. أما غوته فإنه عاد فيما بعد ثانية في (قراءة «فن الشعر» لأرسطو) إلى ليسنغ. واعتبر الأمر بمثابة خطأ ترجمة، لأن أرسطو، وهو يتحدث عن تركيب المأساة، كان يفكر في تأثيرها. وأنه فهم تحت كلمة «تطهير» مصالحة المعاناة الناجمة على المسرح. وقصر غوته الانفعالات على نماذج المسرح وأعطى كمثال (أوديب) المصالِح الذي يذهب متصالحاً إلى النهاية.

بعض أوجه العلاقة بين بريشت والمسرح الأرسطوي

كانت الدراما الأرسطوية، مثلما عرفها بريشت في مسرح الطبيعيين تقف وراء الزمن العارم، الذي نشأت فيه مجالات اجتماعية جديدة للمسرح. ووصلت أزمتها المطلقة.

لكن ليس فقط محدودية الحدث، الذي لم يكن بوسعه التغلب على علاقات الحاضر الرأسمالي المعقد، أو على الصعوبات التي واجهها المؤلف المسرحي أثناء النفاذ إلى نسيج العلاقات الاجتماعية المعقد، هو وحده الذي قاد إلى عدم تطابق المسرحيات مع الواقع الاجتماعي، إنما لم يتطابق أيضاً وضع الفرد في المجتمع مع تلك الحالة، التي قادت قديماً إلى قواعد أرسطو.

وبينما كانت قرارات أفراد المأساة اليونانية، بوضعها السائد اجتماعياً، والممثل والمطابق لأخلاق وقانونية معينة، تحتفظ بمعنى عام مباشر. فقد أصبح من الصعب جداً في مرحلة الرأسمالية المتأخرة، جعل

الأحداث ووجهات نظر الأفراد ممثلة في ذات الوقت لطبقة وفئة اجتماعية بصورة واضحة، علماً أن هذا ما كان يجعل مغزاها مهماً للمجتمع.

أن خصوم دراما الطبيعيين الأرسطوية - الذين كانوا من الطبقة الوسطى وغالباً من منشأ برجوازي صغير - ساوموا إما على مصائر شخصية، أو اهتمت مسرحياتهم بـ«ناس» مجردين، دون أي خواص طبقية واجتماعية.

ومن الواضح، أن القرارات التي مثّلت أنظمة شريعة مختلفة - كالتي بين كريون وأنتيغون مثلاً - كانت تحسم باعتبارها أهم للمجتمع من تلك التي بين السيدة ايفنغ وابنها أوزفالد. إن الحكم الذي طالبت به آلهة الثأر حول مقتل أم أوريستي والذي بُتّ فيه بعدئذ من قبل آلهة جدد، هو أكثر أهمية من مرض الزهري الذي أصيب فيه السيد ايفنغ.

ويعقّب بريشت على هذه الدرامية: «إذا ما أحيط المرء علماً بمادة الفنون السردية والعرضية، فإنه يكشف كيف أن المواضيع العظيمة كالحرب والمال والبترول وسكك الحديد والبرلمان وأجور العمل والأرض هي نادرة نسبياً، وغالباً ما تقتصر على خلفية زخرفية أو تكون باعثاً للتأملات».

أن منتجي اللوحات الروحية العظيمة في القرن التاسع عشر تركوا هذه المواضيع تظهر فقط بشكل عام وبدافع الوصول بشخصياتهم إلى صراعات ذات طابع روحي، ووصلوا بواسطتها إلى تعبيرات نفسية.

وبهذا أصبحت هذه المواضيع تحتفظ بدور قوى طبيعة، قوى قدَرية تجابه الناس جميعاً. وقد ناقش ماركس، كيف أن مثل هذه المواضيع فقدت في وعي الناس إنسانيتها وطابع علاقاتها الإنسانية بسبب من الاقتصاد السلعي وظهرت مساوية لقوى طبيعة غيبية عملاقة، وفعالة بشكل محتم (..) ولكي يتم تأمين ناس «تامّين» يبتدع المرء صفّ صراعات صغيرة ذات طابع روحي، ويتركها تفعل فعلها روحياً.

ولا تجد حقيقة الاستلاب (تقلصات النفس، وانحراف الحياة الداخلية) بتأثير من الحرب والمال والبترول وما إلى ذلك، لا تجد أي عرض لها في مثل هذه الأعمال، كما تستمر فيها العلاقات الإنسانية الغيبية.

وتفقد ردود فعل الأبطال تأثيرها الاجتماعي لأنها تتطابق والمغزى الاجتماعي بشكل واه. ولا تحتل الأحداث الشكل الأرسطوي، أما انعكاساتها في حياة الأفراد الداخلية، فكما يعكس سياق الحكاية تلك المواقف الخاصة بالحياة الداخلية للبطل. والنماذج هي غالباً يائسة ووحيدة، ويرتبط أفق نظر المتفرج بأفقها. ويقدّم ستردنبرغ مسرحية «الآنسة «جولي» قائلاً: «كون المأساة التي كتبتها تترك تأثيراً حزيناً على الكثيرين، هو ذنب هؤلاء أنفسهم». ويعتبر مضمون المسرحية، الذي تقيم فيه بنت النبيل علاقة مع خادم «مشكلة صعود أو طلوع اجتماعي». فالعالم هنا لا يعرف التقدم إلا بالنسبة للأفراد، ولا يكون بوسع ناس هذه الدرامية تغيير المجتمع ونجدهم عند أبسن يخافون العالم، حتى ولو بدا هذا العالم بصورة ماض يتسلل إلى الحاضر أو حتى ولو حلم فرد في حياة أفضل في أحسن الأحوال، كما عند تشيخوف فان تنظيم مواقف الحكاية يحجب مع هذا أي استنتاجات اجتماعية.

وتبدو الأحداث الاجتماعية غير قابلة للرؤية «يستعير المتفرج فقط عين أو قلب واحد من الأشخاص المنخرطين في الأحداث». هكذا يعقّب بريشت على المسرحيات الأرسطوية، التي لا يمكن اتخاذ أي موقف خارج (إطار) حدثها.

ويوضّح الممثل في مسرحية بريشت «المسنج كاوف »: بودي أن أنبه، إلى أن كل العجلات ستتعطل، إذا ما أرادت يد البروليتاريا ذلك. «لكنه يتابع» غير أنه في هذه اللحظة يسير ملايين العمال بدون عمل. أما العجلات فتتعطل، رغم أن هذه اليد القوية لا تريد ذلك أبداً».

في هذه الفترة كانت قد اختفت عناصر أساسية للدراما الأرسطوية القديمة من دراما الطبيعيين الأرسطوية. ففي مآسي اليونان تم التعقيب على أفعال الأشخاص الرئيسيين من قبل الجوقة، التي أخذت موقف المجتمع والمؤلّف. أما في الدراما الأرسطوية في فترة الرأسمالية المتأخرة فلا تقول الآراء الشخصية للنماذج في الغالب القليل مما له معنى عام للمجتمع. ويختفي مع الجوقة – مثل أي عنصر ملحمي آخر – رأي المؤلّف مثل رأي المجتمع من المسرحية.

ولا تتاح فرصة الكلام لمؤلّف المسرحية نفسه، الذي ليس عنده أيضاً – حسب رأي منظري الطبيعية – ما يقوله.

وكما يسمح التصوير الفوتوغرافي للمجتمع بالشفقة حقاً على المستغَلين، عن طريق عرض البؤس، دون أن يدعو إلى التمرد على الاستغلال أو يدل على الطريق لكي يتم تجنبه، فإنه يمنع التطهير الممعن في المصالحة من الوصول إلى معرفة الحتمية الاجتماعية.

أن موقع المصالحة المقصود من قبل أرسطو تحوّل في فترة الرأسمالية المتأخرة ثانية مثلما في زمنه – إلى قضية سياسية. إنه يجنّب ويمنع الكتّاب بوعي و بدون وعي، من اتخاذ أي موقف سياسي. وكما تلوح البطالة كقدر مصل الزلزال. وتصبح الأزمة الاقتصادية دون سبب إنساني مثل سقوط الجليد، فإن التطهير الأرسطوي يقود ثانية إلى المصالحة ويصبح وسيلة تبرير سياسي.

وإنه ليس من المستغرب في علم جمال الرأسمالية المتأخرة، الممعنة في تثبيت الأوضاع القائمة على المصالحة الاجتماعية – أن تصبح قواعد أرسطو بمثابة عقيدة جامدة، مثلما كانت قديماً مخرجاً للإقطاعية. ولم تعرّف هذه العقيدة، المنفصلة عن المضمون الاجتماعي للمسرحيات، سوى المقولات التجريدية الشكلية.

أن كتاب غوستاف فرايتاغ «تقنية الدراما»، الذي وضع فيه المؤلف البناء الخماسي للدراما عن ليسنغ وشيللر وغوته وحاكم الدرامية وفق وجهة نظر شكلية بحتة – لا تاريخية وبدون أية علاقة مضمونية، ورفض مبدئياً عرض النضال الاجتماعي على المسرح، بحجة أن آلهة الفن هي «ليست أختاً حنونة» إن هذا الكتاب أصبح خلال عشرات السنين إنجيلاً لدرامية الرأسمالية المتأخرة.

ومن الجدير بالاهتمام، أن بريشت رغم رفضه المبدئي للمسرح الأرسطوي قد كتب مع ذلك مسرحيته ذات الفصل الواحد «بنادق السيدة كارار» وفق الدرامية الأرسطوية، ولا تستند هذه المسرحية فقط على «الاندماج»، إنما تتبع قوانين شكل أرسطو في شكل نقي نادر.

لقد وجه بريشت اهتمامه منذ العشرينات إلى تأثير الدرامية الأرسطوية، وقد انتزعت النساء في جمهورية فايمار حق الإجهاض تحت الضغط وبمعونة مسرحيتي وولف «سيانكالي» وكريده «المادة 218».
وبواسطة تحليل التأثيرات (الأرسطوية) استنتج بريشت: «أن هذا الموقف ربما كان سيضع أمام الدرامية اللاأرسطوية صعوبات أكبر حتى تستطيع إثارة حملة مباشرة، لأنه سيكون عليها أن تناقش المسألة التي يتحول فيها حق الولادة إلى ولادة بالإكراه، ووقتها ستصير الحملة التي يثيرها كبيرة وعامة، غير أنها ستكون أيضاً غير معينة، وفي الوقت ذاته مُحالة».

إن بوسع العرض الأرسطوي، حسب رأي بريشت، أن يكشف الموقف التاريخي ويمارس على سبيل المثال نقداً للأوضاع الاجتماعية، التي يناضل فيها الحوامل من أجل حقوقهن، ويسلّمن جنينهن للفناء بدلاً من الحياة.

ويكتب بريشت: «لا ينبغي نكران التأثيرات الأرسطوية، وأن المرء حينما يؤكدها، يبين حدودها. فإذا ما نضج موقف اجتماعي ما، فيمكن إثارة حملة عملية بواسطة أعمال من النوع المذكور. إن مسرحية من هذا النوع مثل الشرر، الذي يفجّر برميل البارود. على هذا ينصح دون ريب بممارسة تأثيرات أرسطوية، عندما يلعب الإدراك دوراً صغيراً نسبياً، بسبب من توفر وضع عام سيء محسوس ومعروف».

إن بريشت نفسه حاول الوصول إلى تأثيرات أرسطوية، عندما طرأ موقف تطلبت فيه الدعوة إلى الفعل مباشرة. ففي أسبانيا تفاقمت التناقضات الطبقية إلى درجة الحرب الأهلية. وكان من الضروري وقتها كسب مناضلين من أجل قضية الشعب الإسباني. وكتب المخرج سلاتان دودوف في السنة الأولى على اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية إلى بريشت يحثه على تقديم المساعدة إلى فرقته في باريس والتي كانت مكونة من الممثلين والهواة الألمان المنفيين. وصوّر دودوف لبريشت النظرات المتعطشة التي كان عمال المناجم الفرنسيين يصوبونها إلى بنادق جنود الاستعراض. بعد الاشتباكات اليائسة لرفاقهم العزّل من السلاح تقريباً في معركة باداغوس.

وقد اختار بريشت لمسرحيته يوماً من حياة أرملة صياد السمك كارار والذي تُصمّم فيه، بدافع من مقتل ابنها من قبل الفاشيست، على الذهاب إلى الجبهة، إنها لحظة خاصة إذن، ينقلب فيها تطور طويل سالف، طبقاً لمطالب أرسطو، إلى نوعية جديدة في سلوك هذه المرأة.

شخصان يتصارعان وجهاً لوجه، تيريزا كارا وأخوها بيدرو. يكتب أرسطو: «إذا ما حلت الاضطرابات بين الأقارب، إذا ما قتل على سبيل المثال الأخ أخاه، أو ابن أباه، أم ابنها أو ابن أمه أو ارتكب أي شيء آخر من هذا القبيل، فإن هذه هي الحوادث، التي على الشاعر أن يبحث عنها».

ولنتأمل الآن حكاية المسرحية:

نيسان عام 1937، في بيت صياد سمك أندلسي. أرملة الصياد، الذي قتل في حالة عصيان، هي تيريزا كارار تحاول منع ولديها جوان وجوزيه من الذهاب إلى الجبهة حيث يريدان القتال ضد الجنرالات الفاشيست. وهي تعتقد أنها قادرة على إنقاذ حياتها وحياة ولديها إذا ما ابتعدت عن الحرب الدائرة: «نحن قوم فقراء، والفقراء لا يقدرون على الحرب».

– هذا التمهيد، أي الحوار بين كارار وجوزيه، يطابق المقدمة، التي يقدّم فيها البطل اليوناني نفسه أو الذي تكمن فيها قصته من قبل شخص آخر أو من قبل الجوقة.

إن كارار ترفض تسليم أخيها بيدرو، القادم من الجبهة، بنادق زوجها القتيل، وكلما يضغط عليها بيدرو، وكلما كان يحاول ناس آخرون تغيير موقفها – مثل جوزيه والجيران ومانويلا وعروس جوان – كلما ترتد هي على نفسها وتتمنع.

أن التصعيد (أو ربط العقدة) هو الجزء الأول من الحدث المسبب للتقلب الحاسم (وفق مفهوم أرسطو) أن الغريم – بيدرو – يشرع في النضال ضد أخته، ويدعم جهوده بقية الأشخاص المذكورين. أما كارار فتستدعي من جهتها (بادره) لمعونتها.

وفي محاولة منها لإبعاد ابنها جون عن الاجتماع، الذي يقرر فيه الصيادون الفتيان الذهاب إلى الجبهة، ترسله كارار إلى الصيد. وعندما لا

تعود تشاهد مصباح قارب ابنها منيراً، تعتقد أنه عصى أوامرها وذهب إلى الجبهة إنها تلعنه:

- «سأستأصل شأفته، مثل قدم مريضة».

- ذروة الحدث.

الصيادون وزوجاتهم المبتهلات يُدخلون جوان على نقالة: جوان أصيب من قبل الفاشست أثناء الصيد. وبمواجهة الابن القتيل تصل كارا إلى المعرفة بطبيعة الجنرالات: «إنهم ليسوا بشراً، إنهم جرب، ويجب أن يحرقوا مثل الجرب».

- المعرفة والتغير يتطابقان بطريقة نموذجية.

- ثم يعقب ذلك نبرة الانفعال الحماسية الأرسطوية Pathos، الفعل أو الحل: تيريزا كارار تسلّم البنادق وتذهب بصحبة بيدرو وجوزيه إلى الجبهة «من أجل جوان».

لقد حافظ بريشت بدقة حتى على «الوحدات الثلاث» المطلوبة في المأساة الكلاسيكية الفرنسية (والمتبعة من قبل أصول أرسطو الدرامية في المسرح البرجوازي) أي وحدات (الحدث والمكان والزمان): إن وحدة الحدث تم إظهارها في العمل، فالأجزاء تحتوي على علاقة مغلقة. والمسرحية تجري دون انقطاع في غرفة أرملة الصياد كارار و(الحدث الحقيقي) الزمن يستغرق خمس وأربعون دقيقة، الوقت الذي يحتاجه خَبز الخُبز، الذي نرى كارار تضعه في المخبز في بداية المسرحية ثم تعود لتخرجه في نهايتها وتأخذه معها كمؤونة للجبهة.

أن بريشت يعطي كلاً تاماً، مع خاتمة، تنتج من الحكاية عضوياً، لأن المقطع المنتقى من حياة كارار (بغض النظر عما يمكن أن يجري من أحداث جديدة في الجبهة) يأخذ هنا نهايته، ويعطي بريشت طريقة الحوادث وهي تعنى بنزاعات بين الأقارب، أي النضال مع الأخ وموت الابن (الذي تسببه كارار بشكل غير مباشر، بإرسالها جون إلى الصيد)، والتي تقود آخر الأمر إلى التغيّر.

ومع هذا فثمة ما يتعارض وطلب أرسطو: فالفعل الناشئ عن هذا

التغيير لا يقود إلى الدمار. أن كارار لا تنهار فهي لا تفقأ عينيها، مثل أوديب، ولا تشنق نفسها، مثل جوكاستا، ولا تُنقَذ من الناس من قبل حضور إلهي مفاجئ. إنها تأخذ البندقية وتنخرط في القتال. لأن موت الابن لم يسببه «قدر محتم»، إنما سببه الفاشست.

أن «المعرفة» تسمي «القَدَر» باسمه: «يجب أن يُحرقوا مثل الجرب». كما أن الحدث الذي يقود عند أرسطو إلى الموت أو الألم يقوم هنا بوظيفة جديدة: كارار تترك مطبخها وتنخرط مع ابنها في طريق نضالات المجتمع. و«التطهير» لا يعادل المعاناة إنما توضع هنا مهمة جديدة أمام الجمهور:

- القتال ضد الجنرالات.

إنه هذا التغيير المهم الحاسم، بدل القَدَر (الأسباب الاجتماعية)، وبدل الكارثة، الفعل المغير اجتماعياً، وهذا لا يسمح، كما أعتقد، بوسم المسرحية أرسطوياً فقط، إنه يعدّ بمثابة مقولة درامية أرسطوية جديدة، كما نوّهنا في الفترة الثانية من تمييزنا للأصول الدرامية المختلفة.

ورغم أن الخاتمة المعدّة من قبل بريشت، قائمة على الاندماج، فإنها مع ذلك لا أرسطوية. لأنه يتجاوز الكارثة إلى الفعل، الذي يشترط نوعية جديدة في وعي كارار. إنه لا يُبرز فقط إمكانات الدرامية الأرسطوية الجديدة إنما يبيّن أيضاً حدودها.

وفي حالة «بنادق السيدة كارار» ينبغي الانطلاق من المسرح، حتى يتحيز المتفرج إلى الجهة التقدمية الصحيحة، وهذا يعني الوصول مع كارار بواسطة الاندماج إلى معرفة ضرورة النضال ضد الجنرالات.

وتبقى الأسئلة معلقة: هل للمسرحية وظيفة أخرى خارج إطار الموقف المحدد للمسرحية؟ وهل يمكن الوصول إلى تأثير ما إذا لم يكن المتفرج قد عاصر زمن الحرب الأهلية الأسبانية أو اطلع على الأحداث وخلفياتها التاريخية.

لقد عاشت مواد الأساطير القديمة في وعي أثينا كحكايات حيّة. وكان منطلق المأساة معروفاً قبلاً، وتعلّق الأمر بكيفية الوصف فقط. لكن

ترى أي معرفة تاريخ ضرورية لكي تمكّن من رؤية قصة تيريز كارار بصلتها مع نضالات المجتمع الكبيرة؟

أن المسرحية وهي تصور يوماً واحداً فقط من حياة كارار، تعتمد على فهم محدود للعلاقات التاريخية. وتوجّه الدعوة إلى الفعل فقط بواسطة الاندماج مع كارار. لكن ماذا يحصل، إذا ما اندمج المتفرج حقاً مع حياد كارار في بداية المسرحية، وليس فقط مع قرارها الأخير في القتال ضد الجنرالات؟ وكيف يتسنى للمتفرج أن يفهم، أن كارار قد تحولت من مناضلة من أجل الحياد إلى مناضلة من أجل «إلغاء القتال»، إذا ما ظهرت له على المسرح فقط، وهي تأخذ البندقية وتنخرط في القتال؟

لقد وصف بريشت عيوب هذه التقنية، التي تنشأ من عدم القدرة على إظهار العلاقات التاريخية في شكل مسرح كهذا، والتي يمكن حسب رأيه تلافيها جزئياً «إذا ما صاحب عرض المسرحية فيلم وثائقي، يبيّن الحوادث في أسبانيا أو أي حفل دعاية (سياسية) آخر».

وحينما قُدمت المسرحية في السويد عام 1938، أثيرت مناقشات عديدة، حول ما إذا كانت نتيجة القتال في إسبانيا تفنّد المسرحية. وقد أضاف بريشت إلى المسرحية إطار حدث جديد – مكوّن من تمهيد وخاتمة، لكي يضعها في العلاقة التاريخية.

وسبق عرض المسرحية في «فرقة برلين» عام 1951 مناقشات مبدئية أخرى دارت حول ما إذا كان الوقت مناسباً لهذا العرض. وكان الهدف هذه المرة دعم حملة التجنيد في جيش الشعب، ولم يكن من باب الصدفة أن تُقدّم المسرحية في هذا الوقت من قبل فرق هواة عديدة، وصاحبها كذلك عروض في دول الديمقراطيات الشعبية الصديقة.

لقد وضع بريشت أمام هذه المسرحية التي تأخذ شرعيتها وتأثيرها من التطابق مع موقف اجتماعي معين – مهمة محدودة، لأن العلاقة التاريخية الحتمية لا توضَّح من المسرحية نفسها.

وعلينا التساؤل إن كان بوسع أشكال الدراما الأسطورية اليوم إنجاز وظيفة معرفية فعالة – لا يمكن التنازل عنها، مؤكد أن الإجابة بالإيجاب

مبدئياً على هذا التساؤل كما أعتقد، يفترض الانتباه إلى أن هذه المسرحية ترتبط بشروط وظيفية ومضمونية.

- بما أن الدرامية الأرسطوية تعتمد الحاضر الآن وتتطلب الاندماج، فينبغي أن يتوافق قرار البطل ومصلحة المجتمع ويتوجه إليه. وبما أن المتفرج يذهب إلى البعد الذي يذهب فيه الحدث، فيجب أن تصل هذه المصالح إلى درجة من النضج محدودة، حتى يمكن للاندماج أن ينقلب إلى معرفة.

- بما أنه يمكن فقط بواسطة الدرامية الأرسطوية تكوين مقطع من حدث طويل - فقط من باب تغيّر، وقرار ما - فيجب أن يشترط المعرفة بما قبل القصة. وينبغي لهذا أن تكون ممثّلة اجتماعياً. ومعروفة من قبل المجتمع ومشتركة. وكمثال على ما قبل القصة يمكن أن يكون تحويل الاقتصاد الفردي الفلاحي في مزرعة تعاونية، لأن هذا التحويل مغروز في وعي المجتمع.

وينبغي أن تدعو هذه المسرحيات إلى الفعل، المطلوب، في موقف معين، اجتماعياً.

- إن اقتصار الحدث على مكان عرض واحد، أو أمكنة قليلة، واقتصاره على الأسرة، وعلى مكان العمل، وعلى الفرقة الحزبية يمكن أن يبين فقط أوجه مفردة للتطور الاجتماعي الرحب، الذي يحدث داخل المجتمع بأكمله، وعندئذ لا يمكن إنجاز تطورات كبيرة وفترات زمنية طويلة وقفزات تاريخية وعمليات اجتماعية شاملة، تمكّن من إظهار العلاقات.

- إن على جدلية المضمون والشكل مثلما كانت موجودة في المأساة الأرسطوية في بداية مجتمع الطبقات، أن تُطرح بوعي أيضاً كخلاصة لهذه الجدلية، فليس القَدَر هو الذي يسيّر المسرحية إلى أمام - إنما الأسباب الاجتماعية والفعل الإنساني.. من هنا نجد المسرحيات الأرسطوية التي لا تستهدف التطهير، إنما الدعوة إلى الفعل، تأخذ نوعية جديدة، وقد أطلقنا عليها هنا اسم الدرامية الأرسطوية الجديدة. وإن هذه الأعمال المسرحية لا يمكنها أن تستغني عن التعليقات والأخبار والجوقات، أي عن العناصر الملحمية، التي يعلن المجتمع أو المؤلف بواسطتها عن وجهة نظره، وهذه

الاعمال تعقد الصله مع درامات اليونان وليس مع درامات الطبيعيين، وهي لا تتعامل مع قواعد أرسطو كعقيدة جامدة بل يجب عليها أن تلتزم، مع كل مطلب اجتماعي، بحركة الأشكال وبتغييرها، كما كان الحال في مئات السنين العظيمة للمأساة اليونانية، التي نشأت في أعمال مسرحية مختلفة جداً.

ترجمة قيس الزبيدي

الملاحظات :

(1) يعرّف كلوتز: أن الدراما المغلقة تنقل إلى أبعد حد الحدث الخارجي إلى الخارج. وهذا يعني: في المكان الذهني - الروحي المحدد من معالم الشخصية المرسومة بحدّة. أما الدراما المفتوحة فإنها على العكس تطلق البواعث الداخلية في الإيمائية (بانتوميم) وتعرضها في المكان الحر للمشهد المسرحي.

(2) إن سبب التساوي بين أعمال مبنية بشكل مختلف تماماً عند كل النقاد المؤلفين، يجب البحث عنهم في عدم اهتمامهم لمحتوى الأعمال، إنما في انصراف اهتمامهم فقط إلى عقد مقارنات شكلية.

(3) أن غريم لا يبحث في علاقة بريشت بالبروليتاريا، من هنا نجده لا يفهم التغييرات ولا آراء بريشت التي أيضاً تطورت بطبيعة الحال تاريخياً. ووجهة نظر غريم أن درامية بريشت المعنية بالمجتمع تعني الخضوع للعقيدة وإلغاء الشخص الأخلاقي. الذي لم يعد يعرف القرار المستقل. كما أنه من وجهة أخرى لا يرى التناقض بين الذات والمجتمع، هذا التناقض الذي يهدم الذات المرتبطة بمجتمع الطبقات، وإنه فقط في مجتمع غير طبقي يكون التطابق بين الذات والمجتمع ممكناً.

(4) إن زوندي لا ينصف بريشت من هذه الناحية، حيث يصف

مسرحه فقط بالعلاقة مع مرحلة مبكرة وما خصها من وسائل تغريب كانت تستخدم في الغالب قطع الوهم مثل: البرولوغ والمقدمة والعناوين المعروضة والتوجه إلى الجمهور والمؤثرات التقنية. بهذه الطريقة يصل زوندي إلى استنتاج خاطئ حيث نراه يضع بريشت وفايلدر مثلاً في خط واحد عنده أساليب مماثلة.

(5) كتب شيللر إلى غوته حول أرسطو: «إن كامل رأيه في المأساة قام على أسس تجريبية، كان أمام ناظريه كومة من المآسي المعروفة، التي لم تعد تحت نظرنا، ومن هذه التجربة استنتج، ونحن نفتقد معظم قاعدة حكمه تماماً. انه لم ينطلق أبداً من المفهوم، إنما دائماً فقط من واقعة الفن، وإذا كانت أحكامه، وفق الجوهر الأساسي بمثابة قوانين فن أصيلة، فإن الفضل في ذلك يعود إلى الصدفة السعيدة، لأنه وجد وقتذاك أعمالاً فنية، لقد تحققت الفكرة بواسطة الواقعة Factum أو صنعت نوعها ببروز حالة ذاتية».

(الرسائل المتبادلة في 1797/5/5).

إن شيللر أدرك ارتباط شكل المأساة اليونانية بمضمونها. كما تبين ملاحظاته التالية حول (أوديب): لكني أخشى، أن تكون «أوديب» حالة نوع خاص، إذ لا يوجد أي نمط ثان منها، وإلا لكان بوسع المرء أن يعثر على مقابل مناسب في تلك الأوقات الأقل عظمة. ان النبوءة ساهمت بقسط في المأساة، لا يعوَّض عنه بأي شيء. (الرسائل المتبادلة 1797/10/2).

(6) أن التنافس الشهير بين ايشيلوس ويوربيديس على عرش المأساة الذي صورته كوميديا اريستوفان (الضفادع)، والذي حُسم لصالح ايشيلوس، يكشف عن الطابع الطبقي لعمل الشاعرين وقتئذ.

(7) أن «التطهير» يقدِّم بهذا عملية تنفيس، لأنه يوفر متنفساً لحركات العاطفة المضطهدة بواسطة قنالات مثل ممارسة طقوس الدين أو المساهمة في الاحتفالات العامة. وان المواطن الذي يطهر نفسه بهذه الطريقة، يصبح بهذه الواسطة مواطناً راضياً، كما أن الضغط العاطفي الذي يتجمع بواسطة الصراع الطبقي، ويتم تنفيسه بواسطة المسرحية، يصعد فيها كصراع بين الإنسان والإله أو القدر والضرورة.

المصادر :

ب. بريشت/ كتابات حول المسرح الجزء الثالث – ف. كلوتز/ الشكل المفتوح والشكل المغلق في الدراما. ميونخ 1961. و. هنك/ الأصول الدرامية عند بريشت المرحلة المتأخرة/ غوتنغن 1959 – م. كيستنغ/ المسرح الملحمي. شتوتغارت 1959 – ر. غريم/ بنية اعمال بريشت. تورنبرغ 1959 – ب. زوندي/ نظرية الدراما الحديثة/ فرانكفورت. ام ماين 1956.

بريشت: من الأرشيف. أرسطو/ فن الشعر – طومسون: ايشيلوس وأثينا. دار نشر هينشيل – برلين 1957. ليسنغ: الأصول الدرامية الهامبورغيه – ب. ريللا: ليسنغ وعصره. دار نشر أوفباو برلين 1960.

سترندبرغ: مقدمة الآنسة جولي.

فرايتاغ: تقنية الدراما، دار نشر هر تزل. ليبزغ 1876.

دودوف: رسالة إلى بريشت في 1936/9/4 (أرشيف بريشت).

ارسطو: فن الشعر.

بريشت 1973 (إنتاجية عمل كلاسيكي

فيرنر ميتنتسفاي
Werner Mittenzwei

لم يكن بريشت على ولـع خـاص بإحيـاء ذكـرى تواريـخ معيّنـة وفـق التقويم. فقد كان أمراً صعباً تماماً -حسب رأيه - التقاط نقاط الانعطاف الحقيقية. ولكن أعمالاً بحجم ما خلّفه بريشت وهي أعمال شديدة التنوع وشديدة التغلغل في التطور الاجتماعي والفني - لها وبشكل طبيعي نقاط انعطافها أيضاً. ولها وقفاتها في الواقع وهناك دائماً، وعلى كل حال، سبب يدعونا إلى طرح الأسئلة حول أعمال كاتب ما، وإعطاء أجوبة تتعلق بالكيفية التي انتفعنا بها من هذه الأعمال وكيفية تطويرها لما هو أفضل.

-1-

كتب بريشت الشاب مفكراً بالطبيعة السريعة الزوال للأعمال والأفكار قائلاً: «لا أطلب أن تُخلّد أعمالي، ولكن أحب أن تُهضم جميعها وتنقل وتستعمل». كان بريشت يهتم بموضوع أن تكون فكرة ما «خالدة»، ولكن كلمة «خالد» كانت تعني بالنسبة له «منتج». إن على الفكرة أن تدخل في التزامات ذات طبيعة مختلفة، ويجب أن تكون فعالة فيما سيبذل في المستقبل من جهود وهكذا فإن تقديراً لبريشت لا يمكن إلا أن يعتمد على البحث عن المدى والأسلوب اللذين بقيت أعماله من خلالهما «منتجة» في حل مشاكلنا. وهذا يتطلب منا أن نمتحن أنفسنا في نفس الوقت لنكتشف ما هي المتطلبات التي طالبنا بها الكاتب. ما هي تلك التي تمكنا منها، وأين كانت الحلول غائبة.

وفي السنوات القليلة الماضية ما عاد بريشت موضوعاً للنقاش بنفس الحماسة التي عهدناها في سنوات أسبق. وفي الدراسات الدولية فقد أكثر مناوئيه صراحة كل ثقة بآرائهم كنتيجة لشهرته العالمية والقوة المغناطيسية الخالدة لأعماله.

أن مكانة بريشت في الأدب العالمي وإسهامه في تقدم الفن الاشتراكي أمران معترف بهما عموماً، كما أن هناك عدداً من الكتّاب والفنانين البارزين في ألمانيا الديمقراطية يعترفون ببريشت كمعلم لهم، وكأول من علّمهم كيف يمكن أن يصنع الفن على أن يعني: «الإنسانية القوية المتزايدة القوة والرقيقة والمحبة والجريئة». ولا تدهشنا وفرة المصادر حول بريشت ووفرة الصلات ببريشت. لقد جعل أموراً كثيرة تُعرف بشكل حقيقي لأول مرة. أو علّمنا كيف ننظر إليها. لقد أوضح كيف يجب أن تُرى الأشياء الجميلة القديمة منها والجديدة. قدم التلميحات والأفكار المفيدة وعلّمنا فوق كل ذلك الاستعمال الجدلي للمناهج. وفي وقت سابق عبّر البعض مراراً عن خشيتهم من أن تؤدي نماذجه الأصلية العظيمة إلى محاولات تقليد فجة لها، ولكن المخاوف سرعان ما تبددت وظهر أن لا أساس لها. تلاميذه الذين استوعبوا الديالكتيك المتضمَن في منهجه دربوا أنفسهم على أن يتجاوزوا ما قد سبق تجريبه ومضوا في أساليبهم نحو الأمام وبهذا حققوا استقلالاً فنياً رفيعاً.

وفي جمهورية ألمانيا الديمقراطية فإن كتب بريشت موضوعة الآن بين الأيدي التي أراد أن تكون بينها. إن ما يبذل الآن في قراءتها من جهد أقل مما كانت عليه في السنوات السابقة، ولكنها لا زالت تُقرأ بمتعة وبهجة متزايدتين، كما أن لمسرحيات بريشت مكانة راسخة في عروض مواسمنا المسرحية. هذا وإن ما يكتب عن بريشت من عام إلى آخر لا يمكن تقويمه إلا بشق النفس. وفي المجال العالمي فإن هناك تضخيم حقيقي في العناوين من نوع «بريشت و..» إنه يقارن بشخصيات الأدب العالمي الشديدة التنوع، والأدب المعاصر، وحتى طلاب الأدب والمسرح من غير الماركسيين راحوا يحاولون الآن إعطاء موقف بريشت السياسي - الاجتماعي حقه. ونتيجة

لكل ذلك فقد تم تأليف دراسات جديدة ومثيرة، ولكن تم أيضاً خلق أساطير جديدة. ولقد اهتم بريشت نفسه اهتماماً كبيراً بالطريقة التي يمكن أن نجعل بها تراث الأدب العالمي سهل المنال وعلى أن يحتفظ بجرأته ونقاوته الأصلية. والآن يشكل بريشت وأعماله جزءاً من التراث الذي لا تكرسه الطبقة العاملة فحسب ولكنها «تعمل» من خلاله كما قال لينين. وعن طريق أعمال بريشت تدرك الطبقة العاملة معنى المعارك والجهود الماضية، تستمتع بالحياة وتنشد التغلب على صعوبات الحاضر.

ورغم ذلك كله علينا أن نكون قانعين. أن الجوانب الإيجابية من هذا «التقرير حول الوضع الراهن» لا تقبل الجدل، ولكن لا يمكننا تجاهل حقيقة أن التطور المعاصر في أدب بلادنا يتخذ وجهة النظر القائلة أن موقع بريشت هو «خلف» هذا الأدب وليس «قبله». إن الاهتمام بأعماله المتنوعة وذخيرته النظرية لم يختف من الوجود، ولكن هناك شعور بأنه قد تم استيعاب ما يكفي من مكمن الكنوز تلك. وإذن فنحن نحتاج إلى اعتبارات جديدة لحل المشاكل الجديدة. ولهذا السبب فإن السؤال يطرح بكل بساطة: كيف نتقدم إلى الأمام أكثر؟ كيف نتجاوز بريشت؟

وتتجلى نزعة كهذه بشكل كامل في روح بريشت، فقد رغب هو في أن تُهضم أفكاره وتُنقل وتُستعمل وليس في هذه النزعة ما يقلق، فهذا هو القلق الذي يحتاجه كل فن يبحث عن سبل جديدة. إن ما يقلق هو «القيام بالأمر بشكل مختلف» وبكل بساطة ودون تحليل حقيقي للتطورات الاجتماعية الجديدة والتي تتطلب حلولاً منهجية مختلفة، وهنا قد يقبع خطر فقدان الدروس الحضارية الاشتراكية الثمينة التي قدمها نصف القرن الماضي.

أن هذا الموقف في وضعنا الأدبي الحالي والذي ينادي بتجاوز بريشت - يجب ألا يختلط بالمحاولات الخاطئة الرامية إلى هزيمة بريشت حتى قبل فهمه، ولا مع النزعة إلى تجريد فن بريشت، وهو فن يرمي إلى التغيير الاجتماعي، من قوته ونفوذه.

وخلال «الحوار حول بريشت» الذي جرى في عام 1968، قال ماكس فريش جملته التي أثارت كثيراً من الجدل حول «اللاجدوى الكاملة»

لبريشت الكاتب الكلاسيكي، وهي جملة أثبتت أنها سابقة لأوانها وإلى حد كبير. واليوم، وفي أماكن مختلفة، يمكننا أن نرى بشكل أوضح كيف تصور بريشت فكرة المسرح الذي يغير المجتمع ويكون ذا فعالية. أن التهمة الموجهة ضد مثل هذا المسرح على أنه مسرح طوباوي تأتي من أولئك الذين هيأوا أنفسهم لاعتبار المسرح بوصفه مسرحاً، وليس لإدراك وظيفته الاجتماعية كحلقة وصل ضمن الكل الاجتماعي. ويوجه بعض النقاد البرجوازيين التهمة القائلة إن بريشت قد أصبح من اختصاص خبراء الحكم على المآكل الفخمة والخمور المعتّقة، ويقولون أن جمهور أيامنا هذه يتذوق «أغنية عدو الطبقة» كما قد يتذوق تماماً لحناً لـــ«بوتشيني»، ونحن نستطيع أن نسأل من هو هذا الجمهور الذي يتحدث عنه مثل هؤلاء النقاد. وعلى كل فأنا أعتبر كلاماً كهذا غير صحيح إطلاقاً. إن العامل الأساسي هو ماهية القوى الاجتماعية التي تستخدم أعمال بريشت وبأي أسلوب. إن الذي تغير حقاً - وخاصة بالنسبة لجمهور من مجتمع اشتراكي متقدم - هو المسافة بين القيمة المقاتلة والقيمة الفنية. لم يعد الجمهور يعتبر مثل هذا الأمر تناقضاً. المتع لا تقف حائلاً أمام الكفاح، إنها لا تستهلك الدوافع الثورية. بل العكس هو الصحيح إذ إنها تشجع وتساعد الاستعداد لتغيير تلك الأمور التي تعيق الخصب الإنساني. وفي سنوات حياته الأخيرة لفت بريشت مراراً وتكراراً الانتباه إلى حقيقة أن البشر يدركون من خلال الأعمال الفنية هزائم وانتصارات الكفاح الاجتماعي العظيم. في الفن نستطيع الاستمتاع بإثبات المواقف النضالية العظيمة. المتعة تقوي الحيوية والاستعداد للنضال. ولقد اعتبر بريشت فكرة أن الفن يستهلك نفسه إيجابياً فكرة غير جدلية إطلاقاً. فهذه الفكرة لا تعكس التجربة التاريخية الحقيقية والحكمة الشعبية. ولذا فانه اعتبرها ضيقة الأفق وركيكة، وهي بعد التحليل النهائي لها عديمة الفائدة في مجال نضال الطبقة العاملة الثورية.

وفي السنوات الأخيرة على وجه الخصوص نستطيع أن نتبين الحد الهائل الذي بلغته أعماله في كونها تعبيراً عن النضال الطبقي الأممي وجزءاً منه. وفي كل مكان من العالم تناضل فيه الشعوب في سبيل تحررها

وتحسين ظروف معيشتها، نجد كتاباته تقدم العون والحافز. إن ظروف النضال في معركة التحرر من الإمبريالية تختلف من بلد إلى آخر، ولكن باستطاعتنا أن نلجأ إلى بريشت كأحد أسلحة هذه المعركة دائماً. إن واحداً من الأسباب الرئيسية لفعالية وتأثير هذا الكاتب على المستوى الأممي يعود إلى العلاقة الوثيقة بين بريشت وحزب الطبقة العاملة الثوري. إن أعماله لا تعكس المسيرة الثورية العالمية التي تلت ثورة أكتوبر فحسب، ولكنها أيضاً جزء مباشر من الكفاح من أجل التحرر.

وعندما نتحدث عن الموقف الأممي لكتاباته فعلينا أيضاً أن نلاحظ التأثير الذي خلّفه لينين على بريشت. لقد كان «هانس ايسلر» هو الذي أكد على أن بريشت قد تعلم من لينين أكثر مما هو شائع عموماً، وعلى أن كل الكتب التي تناولت حياته لم توضح هذا التأثير الهائل بشكل مناسب. وقد صرح ايسلر بأنه يجب اعتبار بريشت تلميذاً للينين. ولأجل صقل هذا التأثير فإن خبراء الأدب البرجوازيين مشغولون حالياً بحبك عدد من الأساطير. إنهم يبحثون عن نماذج أصلية ومعلمين آخرين لبريشت وذلك بقصد تلفيق «ماركسية فردية» خاصة وإلصاقها به. هذا وقد قال ايسلر مشيراً إلى تأثير لينين على بريشت وواضعاً مثل تلك المحاولات في ذهنه:

«عندما نتحدث عن بريشت فنحن في موقف نضالي وخاصة في البلدان الراسمالية. إننا نناضل من أجل بريشت. إن عليهم أن يبتلعوا بريشت، ونحن سنسمح لهم بابتلاع بريشت ولكن مع أشواكه».

لقد تعلم بريشت من لينين أنه لا الإجراءات النصفية الإصلاحية. ولا اليوتوبيات اليسارية بإمكانها أن تساعد الطبقة العاملة على النصر. وبالنسبة لبريشت فإن الحقيقة كانت دائماً محسوسة، وبالمعنى اللينيني. وكان المعيار بالنسبة له هو الاشتراكية الحقيقية كما بناها العمال بعد ثورة أكتوبر. وكان هذا هو سبب هجومه العنيف في منفاه الأمريكي ضد منظرين من أمثال «ادرونو» و«هوركهايمر» و«ماركوزه». وقد اضطر بريشت مراراً وتكراراً إلى الهجوم على «الفرانكفورتيين» كما كان يدعوهم، وذلك بسبب معالجتهم السطحية لبعض المبادئ الرئيسية للماركسية، وعدم اهتمامهم

إطلاقا بالتغييرات الاجتماعية الأساسية وعدم تحليهم الواضح بالوعي المادي. وقد قام بريشت بمجرد تطوير أسلوب فكري ثوري وفعال بشكل حقيقي يتحالف مع الطبقة العاملة ومنظمة حزبها الماركسي. إن بريشت وهو الذي يعتبر كواحد من أكثر مفكري هذا القرن أصالة، ما كان ليضيع أي جزء من وقته على موقف مبني على تمييز الوعي الفردي فحسب، والثقة بالأفكار الفردية فقط، والعودة زحفاً بعد كل تجربة فاشلة إلى الكهف الفردي. لقد قال بريشت ما يلي:

«الاعتماد على قوتك فحسب يعني عادة الاعتماد أيضاً وبشكل رئيسي على قوة الناس المجهولين المتدفقة فجأة».

وعندما يجري البحث عن أكثر الحلول اتساعاً وإمكانية لأكثر الصعوبات إلحاحاً، تجري استشارة أعمال بريشت. آن الوجوه المتعددة لهذه الأعمال قد أضحت واضحة لنا وبشدة وذلك من خلال تطبيقها المختلف كل مرة، وفي بلدان متعددة. وفي خضم انشغالنا بمشاكل إظهار مسرحيات بريشت على الخشبة وبمضمونها التاريخي والفلسفي، لم ينتبه الكثير منا إلا نادراً إلى النتائج النظرية الفنية والنظرية الثقافية للنهضة التي قامت بها مسرحيات بريشت التعليمية، وخاصة نظرياته في المسرح التعليمي، هذه النتائج التي تركت آثارها في صفوف حركات التحرر من الإمبريالية.

أن الاكتشاف الحقيقي الذي وصلت إليه شخصياً في ذلك «الحوار حول بريشت» الذي جرى عام 1968 كان أنه من المستحيل قصر الأمر على مشكلة واحدة ضيقة أو على أسئلة قليلة يهم الجميع مناقشتها. ففي البلدان المختلفة كانت هناك أجزاء مختلفة تماماً من أعماله وأفكاره تلاقي اهتماماً في ذلك التاريخ، وهذا ينطبق أيضاً على يومنا هذا وإلى حد أكبر. وحسب تقاليد كل بلد على حدة وحالة النضال السياسي، فإن أجزاء مختلفة من أعماله تقبع في مركز الاهتمام، وبسبب كون أعمال بريشت ليست ببساطة موضوعاً لسوق الفن الدولي، ولكونها عاملاً مشاركاً في مسيرة الثورة العمالية الحاضرة، فإنه تجري الاستفادة من أعماله بأسلوب يعتمد على الظروف السياسية السائدة. والنتيجة هي أننا نجد في بلد ما اهتماماً أكبر

بمسرحياته التعليمية ونظرية المسرح التعليمي، وأنه يجري في بلد آخر التركيز على أجزاء أخرى من نظريته المسرحية وأسلوبه المسرحي دون المسرحيات نفسها، وفي بلد ثالث أخيراً فإننا قد نجد بريشت الفيلسوف الماركسي والعالم الاجتماعي يقف في المقدمة لفترة ما وليس بريشت الكاتب. ولهذا السبب فإن علينا لدى الحكم على مدى تأثيره، أن نولي اهتماماً أعظم إلى بريشت ككل. وخلال الستينات تركز الاهتمام على بريشت الكاتب المسرحي وذلك يعود إلى روعة عروض مسرحيات بريشت واكتشاف شاعريتها ومدى غناها مسرحياً.

وعلينا أن ندرك طبعاً أنه لا يوجد كاتب مسرحي – مهما كان عظيماً – يستطيع أن يمارس دون انقطاع وبقوة مطردة تأثيره على عملية التطور الفني وعلى الجيل الصاعد. هناك مراحل مكثفة تقودنا بها الحوافز القوية غالباً إلى التقليد، وهناك أيضاً تأثيرات خالدة دائمة للعمل الشعري على النتاج المعاصر. أن تأثيرات من هذا النوع لا يمكن ملاحظتها غالباً من النظرة الأولى، ولكن يمكن التأكد منها بتحليل الفترة الزمنية الأطول. وفي تلك المراحل بالذات التي يظهر فيها العمل العظيم يبدأ تأثيرها المكثف بالانحدار وذلك بسبب الظروف المتغيرة التي تتطلب تحليلاً دقيقاً ومناقشة جماعية. وفي مثل هذه الطرقات العمياء تولد الحلول الجديدة.

تتضمن أسئلة علم الجمال الملحّة – وهي أسئلة يعتقد الكثير من الكتّاب أنها تتطلب رؤية منهجية جديدة وذلك من خلال عملية تطورنا الاشتراكي الفني – قضية عرض الفرد والشخصية الفردية. هذا وقد اصبح تعقب فردية الأفراد المتواجدين ضمن العلاقات الاجتماعية الجديدة والتصدي لها حقل تجريب بالنسبة للكثير من الكتاب والفنانين. ومن خلال بحثهم في هذه الرؤى والحلول المنهجية يعتقد هؤلاء غالباً أن هذه الأمور لم تلق من جانب بريشت الاهتمام الكافي بما أنه كان مشغولاً آنذاك بقضايا أخرى... ولقد تعلموا من بريشت كيف يمكن تصور الأحداث الاجتماعية في شكل فني عظيم ونموذجي. وما يهم الآن على كل حال هو إعطاء تعبير أقوى لفردية الشخصية دون إهمال حقيقة أن كل شخصية تعيش ضمن مجتمع

يؤثر فيها بدرجة صغيرة أو كبيرة. وبهذه الطريقة فإن ممارسات الفن الاشتراكي المعاصر توجّه – وذلك من خلال إطار الديالكتيك – الاهتمام بعيداً عن الفردي والاجتماعي. وتتجه أكثر نحو الجانب الآخر من عملية التطور الجدلي: أي عرض الشخصية الفردية.

يجب ألا يساء فهم هذا الاهتمام بالفرد والشخصية الفردية فيقال إنه تراجع عن الفن الموجّه اجتماعياً والذي يعتقد أن مهمته الرئيسية هي إلقاء الضوء على العلاقات الاجتماعية. إن التطور الثقافي لا يسير بتلك الميكانيكية التي تجعل كل الجهود السابقة الرامية إلى استيعاب الرؤى الموضوعية تنقلب الآن إلى توق نحو الذاتية. هذا ويعتقد نظرياً أن المشاكل الرئيسية قد حُلّت. يعتبر الفرد كائناً اجتماعياً قادراً فقط على تطوير ملكاته في كل الاتجاهات بالتعاون مع الآخرين، وعلى كل حال فإن المتطلبات الأساسية هي الشروط الاقتصادية الاجتماعية التي تجعل قفزة التطور من «المجتمع الظاهري» إلى «المجتمع الحقيقي» ممكنة، وذلك وفق تحديد ماركس.

وعندما بدأ بريشت بتطوير أفكاره حول أدب جديد في العشرينات، فإن مشكلة الشخصية الفردية قد تم طرحها آنذاك من زاوية مختلفة. ويصف بريشت كيف كانت تعتريه الدهشة من قدرة زملائه الكتاب وبشكل مستمر على اكتشاف فروق دقيقة في الشخصية، أو عاطفة لم توصف سابقاً أو خاصية مجهولة. كان ذلك هو وصف «الفرق» الفردي في «المجتمع الظاهري» لقد أنتج الاستلاب الإنساني المتعاظم في النظام الرأسمالي، وطبيعة الفرد الأساسية المتعلقة بذلك وليس بالأحرى تحرير طاقاته الحقيقية تنوعاً في الصفات الخارجية. وبهذه الطريقة فإن ما جرى التعبير عنه كان انحطاط الفرد وليس غناه.

لقد كان بريشت على حق عندما رأى أن هذا لم يكن ينتج أفراداً. وبدلاً عن ذلك جرى إنتاج «صور جانبية (بر وفيلات) بورجوازية»، وفي الواقع فإن الفن كله كان قد هبط إلى مستوى «الصور الشخصية الجانبية». وفي العشرينات حين اتخذ بريشت موقف المعارضة من التركيز على الفردية في الأدب فقد صاغ الجملة الحاسمة: «الفرد يسقط كبؤرة».

وكان هذا تحدياً وخرقاً جذرياً لكل علم الجمال السابق. وبعد ذلك بدأ بريشت على تطوير أفكاره حول ديالكتيك الفرد والجماهير كقضية جمالية حاسمة. كما صرح أن مشكلة الجماهير هي من إنتاج الفرد حتى ذلك الوقت. وقد كان هذا النوع من الرصد بالذات هو الذي بدا له على أنه العائق الكبير أمام القدرة على تقديم سير التطور النموذجي لحياة إنسانية ما على خشبة المسرح.

ولقد طور بريشت هذا «الرصد للفرد» معارضاً به الموقف البورجوازي الفردي من الأدب. ولكن حالة الصراع هذه لم تجعل من بريشت المفكر الجدلي، أحادي الجانب، وكانت النتيجة هي أنه في عصرنا – الذي لا ننظر فيه بالتأكيد إلى كل الأمور من وجهة نظر الفرد – فإن نظريته وممارساته الفنية لهي ذات مضامين هامة. وفي سنوات نفيه وسنوات البناء الاشتراكي في ألمانيا الديمقراطية فقد ركز بريشت دائماً على أنه يجب على المرء عندما يصف الحقائق الاجتماعية الموضوعية ألا ينسى أن الفرد هو حقيقة أيضاً. وبسبب أن الفرد هو جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية بالذات فإن أية مواجهة غير جدلية بين الفرد والمجتمع، هي مواجهة لا تؤدي إلى حل بالمعنى الجمالي. إن تركيز بريشت على الأحداث الاجتماعية كأحداث جماهيرية لا يستثنى «الفرد العظيم» ولكنه يجعله مفهوماً من الجمهور بتفسيره له على أساس الحركات الطبقية. وفي نفس الوقت فإن بريشت قد شرح لنا أن «الشخصية الاجتماعية» المجردة لفرد ما هي في صياغتها الفنية لا شيء سوى «خط وهمي»، ويحقق الكاتب أعلى مستوى من النجاح وباستمرار عندما لا يقرر بشكل كامل حركات الفرد وعندما يترك لشخصياته حرية الحركة.

وبالنسبة لبريشت فقد كانت فردية نموذج ما قضية ذات أهمية كبرى، ويظهر هذا في مسرحياته. وقد اعتبر أن الطريق إلى معالجة شخصية فردية مفهومة بالشكل المناسب طريق مسدودة أي لو اعتُبر كل مجتمع على أنه ببساطة تجمع للأفراد. وهذه الطريقة في النظر إلى الأمور ستقلب الموقف الأساسي. وكما قال بريشت فإن الأحداث الجماهيرية

سيجري النظر إليها من وجهة نظر الفرد. إن الفنان لا يستطيع أن يباشر مهمة وصف الفرد بأن يدرس المجتمع نفسياً. ولكي يعبّر بشكل فني عن الطبيعة المتناقضة للفرد واستثنائيته فقد استخدم بريشت جملة ماركس:

«ليس المجتمع مكوناً من أفراد، ولكنه يعبر عن مجموع الاتصالات والعلاقات التي يواجه هؤلاء الأفراد بعضهم البعض من خلالها».

أن فهم بريشت في هذا المجال جعله يوجّه ممارساته الفنية نحو رصد السلوك الإنساني. لم يكن الإنسان بالنسبة له مصدراً كافياً للمعلومات لا كفرد ولا كشخصية اجتماعية ولا كنمط. لقد أثار اهتمامه أكثر بكثير الكيفية التي يتصرف بها الناس تجاه بعضهم البعض وفي ظروف مختلفة: كيف يتحدثون عن السياسة، كيف يقومون بالأفعال والتصرفات، وكيف يسوسون الحياة.. وبهذه الطريقة استنبط بريشت مرتبة عالية من الواقعية التفصيلية منتجاً شخصية فردية متناقضة متعددة المستويات، وموضحاً أن التاريخ كما قال ماركس هو الذي أنتج الفرد. ولقد أحب أن يكون هذا النوع من الشخصية الفردية منقولاً حتى عبر إيماءات شخصياته وإيقاع طريقتها في الحديث. لم يكن على قناعة بأن «الصفات المميزة للشخصية» هي ذلك الزخرف النفساني العشوائي لفرد ما. لقد طالب بالخلق الفني لردّات الفعل والحركات المعقدة للفرد والتي تنتجها حركات القوى الاجتماعية وذلك من خلال أصغر تفصيل وإيماءة وظل من الفرق. ولم يكن يستكثر أي حجم من العمل أو الرصد لاصطياد الفرد ضمن ذلك العدد الوافر من علاقاته. وهذا أيضاً هو المحور المنهجي، ذلك المحور المهم جداً للإنتاج الفني اليوم كذلك. إن الذي يقود إلى تقديم نماذج عظيمة وحاملة للتناقض وذات شخصية فردية غنية ليس نوعاً معيناً من الفردية، ولكنه الرصد الدقيق والتكيف الفني مع تلك التغييرات التي يمكن ملاحظتها في حيوات وعلاقات الإنسان. ومن هنا يجب أن نتابع دراسة الأساليب البريشتية كي تُشق طرق جديدة في الفنون. إن بريشت هو الذي أظهر لنا أن الفن الاشتراكي يستطيع استعمال المادة القديمة، ولكن عليه أن يستخلص شاعريته من الحقيقة الجديدة.

لقد حاول بريشت نفسه أن يستوعب ومن جوانب عدة ديالكتيك

المظاهر الفردية والاجتماعية. ومن خلال كامل أعماله نلاحظ وجود حلّين مختلفين. أحدهما يؤدي إلى تلك الشخصيات النمطية والتي نضجت كأفضل ما يكون من خلال شخصيتي غاليلي وبونتيلا. والآخر يقود إلى اللعبة التعليمية، إلى مسرحية «فاتسير» غير المكتملة. لقد أراد بريشت أن يحكم على (16 آب «أغسطس»1938) مؤكداً على أن مسرحياته الدرامية وتلك التعليمية يجب أن ترى معاً. ورغم أن كل مسرحية يمكن أن تفهم منفردة، فإن أهداف بريشت الجمالية لا يمكن رؤيتها بالشكل اللائق إلا من خلال أعماله الكاملة. وقد اثبت بريشت في مسرحياته التعليمية أنه في تلك الفترة من الزمن التي تُحترم فيها الاتجاهات العقلانية، فإن أكثر الأشكال عقلانية يحمل أعظم التأثيرات العاطفية. وبنفس الطريقة فإنه في فترات معينة يستطيع الطابع الاجتماعي المؤكَّد عليه للأفراد أن يجعل الفرد كأكثر ما يكون وضوحاً.

وإذا أردنا المحافظة على لغة بريشت نقول، إن هذا لا يمكن سوى إدهاش أولئك الذين يحملون صورة تقليدية تماماً عن الفرد. إن جهود بريشت في هذا المجال يجب أن ينظر إليها على أساس التوتر الحاصل بين بونتيلا وغاليلي كما يقدّمان على الخشبة من ناحية، والنمط الاستعراضي من ناحية أخرى. ولكن كلا نموذجي العرض ليسا ببساطة وجهين مختلفين ومتعارضين للمشكلة الواحدة نفسها، فهما يلتقيان أيضاً في الغرض المقصود منهما. إن نمطاً من الأفراد قد يُحدِث - من خلال تحدي الجمهور - رد الفعل نفسه الذي يحدثه النموذج الآخر الذي يقدم بيانه مباشرة. وفي مذكراته كرر بريشت مراراً أنه رأى الخطوة الحقيقية نحو الأمام بالنسبة للفن في نمط فاتسر (الاستعراض الشامل). وليس في شخصية غاليلي «الانتهازي جداً». وبالنسبة لبريشت فقد كان هذا في اعتقاده هو أفضل إضافاته إلى جعبة الأدوات والتجارب الفنية. ومن الغريب أن أعمال بريشت غير النظرية لم تتطور في اتجاه مسرحية فاتسر غير المكتملة.

إن المهم هو أن لا يساء فهم مساهمة وإضافة بريشت إلى مشكلة الفردية على أساس الشخصية النمطية أو على أساس أن بريشت هو كاتب

يعالج مواضيع «اجتماعية». وفي الحقيقة فإنه يجب أن ينظر إلى جهود بريشت ضمن إطار الحقل الواسع الذي رسم حدوده هو نفسه. فبين الحلين المذكورين هنا يقبع حقل واسع لم يجر بعد قياس أبعاده. وعلى كل حال، فان اختيار إحدى الإمكانيتين أو الأخرى كي ما يتحقق جمالياً الديالكتيك الفردي والاجتماعي ليس وببساطة قراراً يتخذه الكاتب الفردي وبصورة ذاتية. إن المنهج الذي يعبر فيه شعرياً عن مشكلة الفردية يعتمد أيضاً على مدى انعكاس العامل الاجتماعي في وعي الفرد. إن العرض الشعري للشخصية الفردية يعتمد أكثر ما يعتمد على درجة الفهم الاجتماعي. وهذا لا علاقة له بمسألةِ ما إذا كانت المشاكل الملحة والهامة التي تواجه المجتمع مفهومة بشكل تقريبي ومن خلال أعمق هذه المشاكل.

لقد طرق بريشت ولأول مرة عدة قضايا فلسفية من خلال الجهد النظري والعملي الرامي إلى استيعاب الديالكتيك الفردي والاجتماعي، وتشكل هذه القضايا جزءاً هاماً من المساهمة التي قدمها بريشت المنظِّر الاجتماعي. ولا يجب أن يقودنا هذا إلى نسيان أن هذا الجهد قد التزم به كي يضمن للجمهور المتعة والمسرة بما يراه في المسرح. وقد أشار مؤخراً كل من «مانفرد فكفرت» و«بنوبيسون» - كلٌ من زاوية مختلفة - إلى أن هدف المسرح هو إمتاع الجمهور. إن مغزى العرض المسرحي يجب أن يخاطب الحواس أيضاً. لقد أدخل بريشت العلم إلى المسرح ليس ليجعله «علمياً» ولكن كي يقدم متعاً مسرحية جديدة للإنسان، وهو الذي يستعمل العلم لتغيير المجتمع.. إذا أراد المسرح أن يكون تقدمياً فعليه أن يدعم المتع القديمة بمتع جديدة. إن واحداً من أهم مهام مسرح بريشت هو أن يجعل الجمهور مستعداً لتلقي متع جديدة وتسلية أفضل. ليس على المسرح أن يقف في مكانه عندما يواجه العمليات المعقدة للتطورات الاجتماعية الجديدة. إن المسرح لقادر - لو استعمل وسائله الخاصة به - على أن يظهر العمليات المعقدة في واقعنا الجديد. لم يرغب بريشت بمسرح فلسفي ولكن بمسرح يستطيع فيه فيلسوف مجتمعنا المتقدم أن يمتّع نفسه.

كتب بريشت قائلاً:

«الفن الذي لا يضيف شيئاً إلى تجربة الجمهور، والذي يغادره كما وجده، والذي لا يريد أكثر من أن يتملق غرائزه البدائية ويؤكد آراء فجة ومهترئة: إن فناً كهذا لا يساوي شيئاً. إن ما يسمى بالتسلية المحضة لا يترك سوى ما يشبه الآثار البغيضة التي يخلفها في المرء إسرافه في الشراب. وليس هناك من قيمة للفن الذي لا يهدف سوى إلى التعليم، ويعتقد أنه سيفعل ذلك باستعماله العصا، متجاهلاً كل الأساليب المختلفة الموضوعة تحت تصرف الفنون، وهذا لن يعلّم الجمهور ولكنه سيضجره. أن للجمهور الحق في التسلية. وهذا يساعد على إعادة إنتاج قوة العمل، ولكن ليس عليه أن يفعل هذا فحسب. كما أن للفنانين الحق في أن يسمح لهم بالقيام بتسلية الجمهور».

قد رغب بريشت من خلال أعماله بالانضمام إلى صفوف أولئك الذين يهدفون إلى مساعدة الإنسانية والتخفيف عنها. وقد اعتبر أن الهدف من أعماله هو توضيح الأدوات التي يمكن بواسطتها السيطرة على المصير البشري. لقد حازت أعماله على قيمة خالدة وذلك لأن جهوده هدفت إلى إعطاء أناس زمانه كتباً مفيدة ومسرحاً مسلياً. لقد أصبح بريشت كاتباً من الطراز الأول لا تهدف أعماله إلى جعل ما هو مكتشف أمراً نهائياً. لقد كان هدفه أن يحوز على ما هو خالد في التعبير.

وهكذا أصبح بريشت كاتباً من الطراز الأول لأدب يهدف إلى صنع تغييرات عظيمة في المجتمع من خلال معنى الاشتراكية. وعلينا أن نعود إلى أعماله في كل محاولاتنا الآن وفي المستقبل. وان نتخذ طرقاً جديدة يعني أن نطرح أسئلة جديدة على أعماله.

ترجمة توفيق الأسدي

حديث حول بريشت

◆ بونغة: سألت ايسلر في حديثنا الخاص في 13 تموز 1961: «هل كان بريشت ماركسياً؟ وهل بالإمكان فهمه وفق هذا المفهوم؟»

◆◆ ايسلر: ... بودي أن آتي هنا إلى ذكر حادثة صغيرة تعرضت لها في هامبورغ. تناقشت هناك مع ثلاثة أصدقاء من ألمانيا الغربية - وهم أصدقاء رائعون - وممن يمكن نعتهم بالعلماء، وكانت لأصدقائي الثلاثة طريقة رائعة تماماً في التأكيد على أن بريشت ماركسي. فعندما كنا نذكر اسم بريشت، كان أصدقائي الثلاثة يتابعون الحديث عنه - وعلي أن أذكر بطريقة بارعة - ثم يتحولون إلى الماركسية، وهو أمر أثار اهتمام الطلاب أيضاً. ليس كلهم، لكني في النهاية عبرت عن احتجاجي. قلت للطلاب: «هل تعرفون، أني على العكس من أصدقائي - لا أقرأ بريشت، لأنه ماركسي فحسب، هذا أمر لا أفكر فيه أبداً، وإلا لكنت قرأت ماركس نفسه». ثم قلت قولاً فظاً: «لا تندهشوا من هذا الموقف الأصيل: أنا أقرأ بريشت، لأنه جميل».

... الجوهري في بريشت، انه استعمل بوعي منهج ماركس وإنجلز في مجال لم يتم استعمال هذا المنهج فيه إطلاقاً، ألا وهو مجال المسرح وأيضاً الشعر: منهج الجدلية المادية. ليس فقط الجدلية، إنما الجدلية المادية. لقد تم استعمال هذا المنهج عنده بشكل فطري - كما هي الحال عند الواقعيين الكبار (فلوبير وإذا شئت ديدرو، ومن فولتير حتى تشيخوف أو تولستوي). وان هذا المنهج ينتسب إلى أدوات عمل الشعراء العظام، حتى عند بودلير، وعند رامبو أيضاً تجد جرعات من الجدلية العظيمة، من الوعي بالتناقضات، وتجدها أيضاً عند ابولينير، مع أنه شاعر لا معقول. وهذا ما امتلكه بريشت في أعماله المبكرة. أن العلائق الاجتماعية هي في أمثولات

بريشت ماركسية بالتأكيد، لكنها تنشأ بين الفقر والغنى، بين المستغلين والمستغلين. وهي تعتبر من ألف باء الماركسية إذا ما أخذنا فقط بالجانب النظري. وبدهي أن نظرية فائض القيمة هي أكثر تعقيداً من مسرحيات بريشت. لكن نظرية فائض القيمة لا يمكن فهمها كما يجب، إذا لم نقم نحن بتعميمها كفاية، مثل «الإنسان الطيب من سيشوان» حيث تم تناول مفهوم الطيبة وفق طريقة استقصاء ألمانية متعبة تماماً في دقتها، ليس المطلوب منا، إذن تبسيط ظاهرة بريشت، عن طريق تسميره بماركس فقط. بودي أن أقترح ما يلي: لقد تعلم بريشت منهج المادية الجدلية...، واستخدم هذا المنهج على طريقته، في شعره وفي أعماله الدرامية وكتاباته النثرية.

بونغة: سبق لك القول بأن بريشت كان في الأساس كاتباً، كتب من وجهة نظر عامية وراقب المجتمع من أسفل.

ايسلر: نعم، وهي فضيلة أساسية لبريشت. فمن الواضح أن كل نماذجه تمت رؤيتها من الأسفل. إنها تشاهد بشكل مختصر. إن السلوك الأساسي العامي عند بريشت مذهل تماماً حتى في الشعر. علينا أن نعيد تعريف كلمة «عامي». حتى في هامبورغ كان علي أن أصوغ التعبير من جديد، لأني تحدثت أمام طلبة لم يعرفوا ما تعنيه هذه الكلمة. العامي هو شيء محتقر بالنسبة للبرجوازية. «هو عامي» تعني: أن المرء جاهل فظ. لكن في المصطلح الماركسي تظهر العامية كفضيلة كبيرة.

فالتصرف بعامية، هو تصرف غير أيديولوجي، إذا ما استعملنا كلمة «أيديولوجية» بمفهوم ماركسي – وليس كما هو مألوف اليوم للأسف بين أصدقائنا – كالبناء الفوقي القائم، كتمييع للعلاقات الواقعية. هكذا فهم ماركس الإيديولوجية.

«التعبير إيديولوجيا» – هذه جملة غير معقولة! لكن علينا الا نتشبه فجأة بدونكيشوت ونبدّل من طريقة تفكيرنا بقاموس زمننا في حديث خاص. لقد استعمل بريشت الجملة العامية وأصبحت عنده جزءاً من الشعر العذب.

لكن لنتصور، مثلاً، كيف تمّت رؤية الطبقة السائدة بعامية أصيلة في مسرحية «دائرة الطباشير». وبأية عامية تتم رؤية الآلهة!

ويكتب بريشت في إرشاداته: «كلما أصبحوا أكثر تعفناً، لمعوا بالذهب أكثر. وفي النهاية يظهرون بذهب مشع - وهنا يكونون في درجة عالية من العفونة».

حتى الآلهة! - تغيّر من نفسها عند بريشت. والآن، لا أحتاج إلى الحديث عن الأعمال الكبيرة مثل «الأم» أو «جان المقدسة من المسالخ» - وهي من أحب الأعمال عندي - أو «الرؤوس المدببة والرؤوس المدورة» - نمط رفيع من العامية النقية. لا يمكن للمرء إذن أن ينعت بريشت بالماركسية بشكل مجرد.

العامي في الماركسية هو تطبيق هائل لهذا المنهج في الفن، وينتج عنه واقعية عامية جديدة، لم يكن لها حضور في الأدب الألماني. لنكن مخلصين! ولنترك الأمر يحز في نفوسنا!

لنستبعد «النساجون» لغيرهارد هاويتمان، التي كتبت عن فصول حقيقية من انتفاضة النساجين. ونستبعد أفضل ملهاة نملك «الأم وولفن» - فأين يوجد العامي في الأدب الألماني؟

فعند توماس مان يرد في ثلاثة سطور، كنكتة في (آل بودنبروك) أما في «الجبل السحري» وفي «الدكتور فاوستوس» فلا يرد أبداً، أما العامل فليس له وجود.

حتى النظرة العامية ليس لها وجود. وعند بريشت ما من شيء «أدب» لا يصير «أدبا». من هنا نراه يتمسك بشعبيته الأصيلة... والآن لا يكون العامي فقط نية في الكتابة لإنسان ما، إنما نظرة ووجهة نظر. وذلك عند بريشت بمثابة ألف باء فنه، من شعره الرقيق إلى أعماله الدرامية الكبيرة.

بونغة: ثمة مسرحيات وقصائد وأعمال نثرية لبريشت، يعرض فيها العامي بشكل غير مباشر..

ايسلر: نعم، هذا هو السلوك العام

بونغة: الأمر يختلف في «صفقات السيد يوليوس قيصر». فهنا يتم استعراض وجهة نظر عامية، حيث تتم إعادة عروض يوميات راروس. مع وجود اعتراضات عندك ضد هذا الكتاب.

ايسلر: ليس عندي اعتراضات تماماً! أنا أقول فقط، أن هيجل أو ماركس لم يكونا موافقين على ذلك.

مع أنه لم يكن بوسعهما التكهن بأن هذا الكتاب سيؤلف في عصر الزعماء الدكتاتوريين الكبار أمثال هتلر وموسوليني على الأقل، وكان الأمر بالنسبة لبريشت ضرورة عامية أن يقوم بتفكيك أمثال هذا الدكتاتور. راجع مثلاً ماذا يكتب هيجل عن قيصر في كتابه «فلسفة التاريخ». ولاشك أن بريشت، الذي عرف مثلي تماماً، واستهان بذلك، يظهر شجاعة أيضاً إزاء الكلاسيكيين. يقول ماركس - أو يقول هيجل: بالنسبة للخدم ليس هناك أبطال. والآن، فقد أحجم ناس كثيرون عن التصرف كخدم، وهذا يعني، رؤية السادة في الملابس الداخلية، وهذا ما يلعب دوراً كبيراً في المسرح العالمي. والأمر يستمر عند بريشت رغم كل شيء. فهو تجاوز بالنسبة للماركسيين - الذين هم في واقع الحال هيغيليون - الحدود الممنوعة.

لقد استطاع أن يقوم بالضبط بما يمكن لكل غبي أن يقول عنه: لكن أيها السيد بريشت. هذا لا يجوز. فأنت لا يمكن أن تفكك لنا قيصر، الذي ثبت السلطة المركزية لروما - مثلما فعلت إليزابت في انكلترا -، قيصر الذي هو الخالق التقدمي للسلطة المركزية وتصوره كما لو أنه مرتش وثرثار. أما الآن فقد تم تصويره ليس كمرتش إنما كثرثار فقط - السيد يوليوس قيصر. وإنها لأمثولة - كما يحدث دائماً -، كما هي البورصة فمضاربو القمح يصنعون القيصر. وكما تلزمه ديونه، قبل كل شيء، ليصبح قيصراً.

بونغة: في الأعمال التي يصف فيها بريشت شخصيات تاريخية، ينشأ دائماً خطر أن يفكر الناس أنه أراد كتابة قصة هؤلاء الأشخاص بشكل أساسي: في «حياة غاليلي» مثلاً قصة غاليلي التاريخي وفي «صفقات السيد يوليوس قيصر» قصة قيصر التاريخي..

ايسلر: في «يوليوس قيصر» لم يصبح قيصر التاريخي. انه النمط الكامل للدكتاتور.

بونغة: الشيء ذاته في غاليلية.

ايسلر: نعم لكن التاريخ هنا استعمل بشكل أغنى.

بونغة: إنه يأخذ من التاريخ ما يخدم حكايته. الحال نفسها في «قيصر». لقد بحث بريشت في الأدب واستعمل باعتقادي من قيصر التاريخي ما ظهر له نافعاً لحكايته، وهو ما يبدو في وقتنا بالدرجة الأول مفهوم بالتأكيد. لقد وصف العلاقات الاقتصادية بطريقة يفهمها المرء دونما معرفة بالمصادر..

ايسلر: أنظر، علينا أن ننتبه... ألا نكون برابرة في علم الجمال.

... إن التعصب الذي يقود بين وقت وآخر إلى البربرية، هو من النوع الذي كان وقتها عند أصدقائي ضد «يوليوس قيصر». إنهم استبعدوا الجمالي جانباً، وهو الذي يلعب في النهاية دوراً عالياً في الفن. وحتى إذا كان الأمر تاريخياً أو غير تاريخي - كان أسلوباً طريفاً - وعميق المعنى، تفكيك شخصية دكتاتور، كان ينوي وضع جزمته على ظهر أوروبا، وكان جهداً مشكوراً للغاية. وما يزال اليوم يقرأ بشكل عظيم للغاية. انه يحتوي قبل كل شيء على ما أسميه أنا بـــ«المادية الوضيعة» والذي هو منهج جميل جداً.

أنت تعرف، أن الصفقات العظيمة تأتي إما قبل الأفكار البرجوازية العظيمة أو بعد الأفكار البرجوازية العظيمة. وتأتي الصفقات العظيمة قبل أفكار قيصر العظيمة أو بعدها أو هي تنتج نفسها بشكل متبادل.

ترجمة قيس الزبيدي

* مقاطع مختارة من فصل في كتاب «سل أكثر عن بريشت» هانس ايسلر في أحاديث.

الكتاب إصدار هانس بونغه - ميونخ 1972.

** هانس ايسلر. موسيقي كبير. رفيق بريشت في النضال والمنفى. ولد عام 1898، توفي عام 1962. عمل في مسرح ساحة نولندورف، ودرس الموسيقى الكلاسيكية، وألف فيها، ثم انتقل إلى تلحين الأغاني البروليتارية مع بريشت، وكذلك مع ارنست بوش في نادي العمال والكباريه السياسي. تعرض في الولايات المتحدة إلى اضطهاد المكارثية وكان موقفه أمام لجنة التحقيق أنموذجاً رفيعاً للدفاع عن الحرية والديمقراطية. عاد إلى المانيا الديمقراطية من منفاه الأمريكي فور اعلان الدولة.



الفصل الثالث

العمل في المسرح

الأسلوب المسرحي عند بريشت(*)

ماكس شريدر
Max Schroeder

لقد اعتبر الأسلوب المسرحي الذي ابتدعه بريشت لتقديم أعماله المسرحية في عشرينات هذا القرن - والذي يجمع بين الكلمة والموسيقى والصورة - أسلوب تجريبي يتسم بالتزمت وضيق الأفق. فما أن يرفع الستار القصير الذي يغطي النصف الأسفل من خشبة المسرح والذي يستعمل بين المشاهد لإبراز النصوص المكتوبة حتى يرى المتفرجون أمامهم الفضاء الممتد العاري، إلا قليلاً، من قطع الديكور. أما الأوركسترا المؤلفة من عدد لا يكاد يذكر من العازفين، فمكانها داخل مقصورة خاصة بها، وبالكاد يتردد صدى العزف في أنحاء القاعة. ويؤدي الممثلون أدوارهم بإيماءات يغلب عليها ضبط النفس وتحاشي النبرة، قدر الإمكان، في التصاعد التدريجي للصوت (الكريشاندو). ثم تأتي بعد ذلك الأغاني التي تؤدى من مقدمة المنصة، في الوقت الذي تتوقف فيه الحركة على خشبة المسرح. وفي بعض الأحيان يستمد الإيقاع المصاحب للأغاني مباشرة من أرغون يدوي. وكثيراً ما تبدو للعيون والآذان، التي اعتادت على «تكنيك» ريتشارد فاغنرفي الإيهام، أن أسلوب بريشت في هذا المضمار يتميز بالبساطة التامة والخلو من كل زخرف.

بيد أن عرض أوبرا «القروش الثلاثة» وملهاة «الإنسان إنسان» قد ابرز بما لا يدع مجالاً للشك القدرة الفائقة على الإيهام بالوسائل البسيطة

(*) من كتاب (عمل المسرح) فرقة برلين 1952 (Theaterabeit)

التي استخدمها المسرح البريشتي. وأصبح من الواضح أن الاقتصاد في عدد الآلات وانخفاض طبقة الصوت في الأداء (الكلمات والموسيقى) والألوان التي تقتصر على الرمادي فحسب، كل ذلك أعطى درجة عالية من الثراء والرقة للاتجاه العام في الأسلوب، فضلاً عن السحر الخاص الذي أضفاه هذا الأسلوب على الوسائل التي لم تبلغ حدها الأقصى بحال من الأحوال. وكانت التفاصيل تفرض نفسها بسهولة ويسر على العين والأذن، كي تبقى أفكار بريشت الرئيسية وصيغه وصوره راسخة في الذهن حتى في الوقت الذي تكون فيه الأفكار التي تجسد هذه المعاني مبهمة آنياً للبعض أو عندما تبدو لأول وهلة هراء لا طائل من ورائه.

ولقد اعتبر كثير من الناس عادة تكسير البندق، الذي يقدمه كل عرض لبريشت، ضرباً من الهزل الماجن المتكلف. وكان الناس يرددون أنغام المسرحيات ويقتبسون أبياتها الشعرية بيد أنهم عزوا سحر هذا التأثير إلى البيئة الغريبة والخلابة. وكانت نفس هذه الوسائل البسيطة هي المسؤولة عن التأثير الضخم الذي ظهر في بداية مسرحية «الأم كوراج». فنحن نرى هنا أشياء لا تختلف في قليل أو كثير عن الأشياء التي نراها على الطريق الريفية من عدة سنوات، ونستمع إلى أغنية، نميز كلماتها بصعوبة بالغة، وكأنها آتية إلينا على أجنحة الرياح من بعيد.

ففي عربة مغطاة يجرها شابان، نرى سيدتين ريفيتين تترنحان على المنصة الدائرية الخاوية من الأثاث، ثم يبرز نص يبين أن الأحداث تدور في حرب الثلاثين عاماً. فبالنسبة للمتفرجين لا يبدو ذلك قفزة إلى الماضي بل امتداد خيالي للحاضر ولذلك لا يمكن للمتفرج بعد ذلك مشاهدة عربة يجرها آدميان ألا وتذكّر ذلك المنظر وتلك الأغنية. وهكذا ترك الأثر الفني منذ بدايته بصماته التي لا تمحى على معرفتنا وسيستمر يعتمل في نفوسنا.
إن الاقتصاد في استخدام مقومات العمل المسرحي عند بريشت ليست عبثاً جمالياً ولا العكس، أي ازدراء الفن. فهذا الاقتصاد يساعد على جعل مضمون الكتابة واضحاً وقريباً من المشاهد. بينما نجد مسرح الإيهام الرومانسي، الذي بلغ ذروته عند ريشارد فاغنر وبرز على نحو صارخ في

اللون والصوت محاولاً السيطرة على المتفرج والتأثير عليه عاطفياً، نقيض المسرح البريشتي الذي يحصر نفسه في النبرة الصوتية للغة الدارجة. فبريشت لا يشحن المتفرج بشحنة من الانفعالات المستمرة التي يتوقعها بل يرغمه على أن يكتسب هذه الانفعالات بطريقة فعالة كما يحدث له تماماً عند قراءته لكتاب مطبوع بحروف واضحة.

ولا يعتبر ذلك بجديد على أرباب الفن، سيما وأن كل اكتساب للعمل الفني يتأتى من القراءة والهضم. والحق أن بريشت باستخدامه لهذه الوسائل لم يكن يخلو من التقاليد، فلقد استقى بريشت مصادره من أغاني الباعة المتجولين ومن المسرح الصيني بصفة خاصة. وكان بريشت يشدد دائماً بأنه لا ينبغي هدهدة المتفرج بالايهامات، وأنه لا ينبغي للمستمع أن يعتقد أنه فهم شيئاً ما، في الوقت الذي لم يكن قد فهم فيه شيئاً في واقع الأمر (وهذا هو جوهر المسرح الرومانسي المتدهور - وأيضاً مسرح اللهو الحديث). فبريشت يرغم الجمهور على تعلُّم حل رموز فنه، تماماً كما يعلّم المجتمع التقدمي الأميين. فهو يعلن حرباً شعواء ضد التصوف والخرافة اللذين سادا في فهم الفنون بتشجيع من الأيدلوجية البورجوازية، وليس ثمة تناقض بهذا الصدد بين المسرح البريشتي والمسرح القديم أو مسرح شكسبير أو غوته. فلقد تولى بريشت مهمة المحافظة على المسرح كعامل اجتماعي محرك في ظل الظروف التاريخية الجديدة.

ويأخذ بريشت المسرح على أنه فن، وربما يأخذ هذا الفن بجدية تامة ليس لها مثيل من قبل. فهو يأخذ المسرح على أنه مهمة اجتماعية ينبغي أن تؤخذ بكل جدية. ففي العصر القديم، في البعث الشكسبيري وفي عصر غوته، كان المسرح يؤخذ بجدية تامة طبقاً لأعلى مستوى لوجهة النظر العالمية التي تحققت آنذاك، والتي تأثرت في نفس الوقت بالحدود المثالية والفلسفية التي سادت كل عصر. وبريشت يحاول أن يضع المسرح في أعلى مستوى لوجهة نظر الواقع الاجتماعي الشاملة في عصرنا، ومن ثم يستخدم المسرح في النضال الذي يخوضه.

ولقد كانت هناك محاولات في عشرينات هذا القرن لإدخال

إصلاحات في هذا الاتجاه. وكانت جهود بريشت تختلف عنها، ذلك لأنه لم يستق أسلوبه من تكييف المواد، بل من موقف المتفرج، ومن ثم فإن أسلوبه لا يتطور، كما هي العادة، من خلال العمل بمفرده أو من التقاليد المتداولة في تقديم العروض، إنما يسعى إلى تحديد وتحقيق المتطلبات الاجتماعية. أما المصطلحات التي استخدمها بريشت كالمسرح الملحمي والمسرح التعليمي الخ، فهي ليست عقائد شكلية، إنما مراحل تجريبية لا ترمي إلى إلغاء «الدراما» بل بالأحرى إلى تقديم لقاء جديد للدراما مع المتفرج هو أكثر إلزاماً من الدراما التقليدية.

والحق أن مناقشة هذا الموضوع لم تنته بعد. فتقديم (الأم كوراج) تعطينا بعد فرصة أخرى لنفتح باب المناقشة من جديد في برلين على أساس هذه التحفة الخالدة. والحق أنه بعد تقديم مسرحية بريشت خرج كل متفرج بشعور جديد، بأن عينيه تفتحت على شيء جديد، أي بنفس ذاك الشعور الذي ينتاب الإنسان وكأنه يحل رموز الأبجدية للمرة الأولى، أو كأنه يتعلم تجربة فن جديد.

أما بالنسبة لبريشت فلقد كانت كل مسرحية من أعماله بمثابة مشروع جاد لا يختلف عن الطقوس الدينية، ولست أقصد بالطقس هنا الشعائر المغلفة باللاعقلانية أو الميتافيزيقية، بل بنشر الثقافة والتنوير الضروريين لدفع التقدم الإنساني قدماً، ولعل مسرحية غاليلي توضح هذا الاتجاه بصورة واضحة. والشيء نفسه ينطبق على «الأم كوراج» والتجارب التي حاور فيها الشاعر المدرسة الرومانسية في شبابه.

إن الشرعية الفنية للأسلوب البريشتي تظهر على سبيل المثال في حقيقة قدرته على جعل الممثل منسجماً مع فكرة ما، وبدلاً من تقييد قواه الخلاقة، نجد أن هذا الأسلوب، على النقيض من ذلك، يتطور أداء الممثل بطريقة أخاذة. وآن لنا اليوم أن نرى في مسرح البرلينر انسامبل مثل هذا الأداء المثير لهيلينه فايغل في مسرحية «الام كوراج» وهي تؤدي بطريقة يعوزها اللا اهتمام (الاطمئنان) المتناغم؟ ومن ينسى المشهد الذي تؤديه الممثلة انجليكا هورفيز، « كاترين الخرساء » أثناء ما يطلق عليها الجنود

الرصاص وهي في أعلى السطح تجاهد، ككائن أنساني، لكي تنقذ أهل المدينة المهددة.

إن مسرح بريشت مرتب بمقدرة فنية فائقة للحد الذي يحاول فيه أرباب الفن أن يقيموا الدليل على وجود تناقض بينه وبين المسرح السياسي. والحق أن مسرح بريشت قد وصل إلى تفوقه الغني واستطاع أن يسلط النور على الحقائق السياسية، كما أنه يكرس كل قدراته الفكرية في المساهمة في إزالة الأنقاض وفي إعادة بناء مجتمع رجال سياسة الكوارث.

ترجمة محمد خليل خليفة



الإخراج عند برتولت بريشت(*)

أثناء التدريبات يجلس برتولت بريشت في صالة الجمهور. فعمله كمخرج غير ملفت للنظر. وعندما يتدخل فإنما يفعل ذلك بطريقة قلّ أن تلاحظ لأنها تكون دائماً في مهب الريح. وهو لا يعيق العمل ولو حتى بمقترحات تحسين. ولا يُخرج المرء بانطباع، أنه يريد أن يجعل الممثلين «يجسدون ما يحركه» فهم ليسوا أدواته. وبدلاً من ذلك فهو يبحث معهم سوية عن الحكاية التي ترويها المسرحية، ويساعد كل ممثل على الوصول إلى قوته. وبالإمكان مقارنة عمله مع الممثلين بجهود طفل يوجه بعصا، غصن شجرة في بركة على الشاطئ إلى النهر ذاته لكي يطفو.

إن بريشت ليس من المخرجين الذين يعرفون كل شيء أفضل من الممثلين. فهو يتخذ تجاه المسرحية موقف (غير العارف) وهو يترقب. ويخرج المرء بانطباع، بأن بريشت لا يعرف مسرحيته بالذات، ولا حتى جملة أو مفردة فيها. وأنه لا يريد أيضاً أن يعرف ما هو مكتوب، بل كيف يجب على الممثلين عرض المكتوب على المسرح، وإذا تساءل ممثل «أينبغي أن أتوقف عند هذه النقطة؟» تكون الإجابة ذاتها دائماً الرد التقليدي لبريشت: «لا أعرف». والحق أن بريشت لا يعرف، وإنما يكتشف فقط خلال التدريب.

كل شيء، يخدم بريشت في عرض قصة المسرحية: الوضع، الحركة، الإيماءة. وقصة الأم كوراج وأولادها: أنا فيرلينغ، صاحبة دكان المعسكر والمعروفة بالأم كوراج، والتي تذهب إلى الحرب مع أطفالها الثلاثة للعمل في التجارة. وتفقد أطفالها الواحد تلو الآخر، وتصبح معدمة. وبما أنها غير قابلة للتعلم، فإنها تستمر بمفردها. تعرض هذه الحكاية في اثني عشر

(*) من كتاب (عمل المسرح) فرقة برلين 1952 (Theaterabeit)

منظر في المسرحية. لكن كل منظر ينقسم إلى سلسلة من الأحداث. يخرج بريشت المسرحية وكأن كلا من هذه الأحداث الصغيرة سيقتطع من المسرحية ويعرض بمفرده. فهي تعرض بعناية، وبأدق التفاصيل.

كتب بريشت مرة يقول: «إن كلمة المؤلف غير مقدسة أكثر مما هي حقيقية. وأن المسرح ليس خادماً للمؤلف، بل للمجتمع».

إن كل شيء يجب أن يكون «حقيقياً» في مسرح بريشت، غير أنه يفضل نوعاً خاصاً من الحقيقة، وأعني الحقيقة التي تأتي كاكتشاف، وأثناء العرض يشير بريشت مبتسماً ويده ممدودة إلى الممثل الذي عرض لتوه شيئاً خاصاً أو شيئاً هاماً في الطبيعة الإنسانية أو الحياة المشتركة الإنسانية.

إن الحياة المشتركة الإنسانية تُدرس بدقة متناهية. ففي بداية المشهد الثامن في الأم كوراج، على سبيل المثال، يأتي فلاح شاب مع أمه إلى المعسكر الحربي لبيع اللحف. وليس المقصود فقط عرض أن الفلاحين يبيعون لحفهم. إنما يجب أن يعرض، أنهم يفعلون ذلك في العام الرابع عشر من الحرب، أي أن ما يفعلونه شيئاً غير عادي، فمن العسير عليهم أن يفعلوا شيئاً عادياً، لأن اللحف، هي آخر شيء يمكن لهم أن يبيعوها، رغم أن اللحف هي مما لا يمكنهم الاستغناء عنها. فبأي شيء يتدثرون في المساء؟ كيف تنظر الأم إلى البالة التي تحتوي على اللحف والتي هي على جانب كبير من الأهمية بالنسبة للأسرة؟ كيف يأخذ الابن من على كتفه البالة بمحتوياتها الهامة؟ وكيف يلوّح بها عالياً مرة ثانية عندما يسمع بأن السلام قد أعلن، و أن ليس عليه الآن أن يبيعها؟.

إن التعليم الذي يمنحه المسرح يجب أن يسلّي أيضاً. فعلى مسرح بريشت يجب أن يكون كل شيء جميلاً بل أن غرفة بيلاغيا الفقيرة يجب أن تكون جميلة كذلك، ونفس الشيء يجب أن يكون عليه ترتيب العمال في فناء المصنع، وكذلك ألوان ملابس نساء الطبقة المتوسطة في مركز شراء النحاس.

إن المرء لا يشاهد كل ذلك للوهلة الأولى. لكن بريشت يُخرج مسرحياته لكي يلاحظ المرء أن هناك شيئاً جديداً حتى في العرض العاشر.

وكلما شاهد المرء المسرحية كلما بدت له أكثر ثراء. وحتى لو كانت المسرحية معروفة جيداً، فإن ترتيبها وإيماءاتها وألوانها الخ، تعطي مسرة جيدة.

إن بريشت غالباً ما يمثل. لكن مقاطع صغيرة فقط، ويعمد إلى التوقف فجأة، لكي لا يعطي شيئاً جاهزاً. إنه لا يفرض شيئاً، وإنما يشحن الخيال وقوة التعبير عند الممثل. إنه دائماً يقلد الممثل الذي يريد أن يمثل أمامه ولكن دون تظاهر. واتجاهه دائماً هو: أن أناساً من هذا النوع يفعلون ذلك غالباً بمثل هذه الطريقة.

ويجب على جميع الممثلين، في لحظة ما على الأقل، أن يستولوا على عيون المتفرجين وآذانهم. ويشرح بريشت: **«في الحياة الواقعية لا يمكن لأي فرد ان يتجول دون ان يلاحظه أحد، فكيف يُترك الممثل متجولاً على خشبة المسرح دون أن يلاحظه أحد؟ وهو ينادي الممثل قائلاً: إن هذه هي لحظتك. فلا تدعها تفوتك. والآن جاء دورك ولتذهب المسرحية إلى الجحيم»**. ومن الطبيعي أن اللحظة التي يتحدث عنها هي لحظة تتطلبها المسرحية أو تسمح بها. ويقول بريشت: **«إن مصلحة كل المشاركين أن يدفعوا القضية المشتركة قدماً، لأنها قضيتهم كذلك، ولكن هناك فقط مصلحتهم، والتي يخضع بهذا لتناقض معين. إن كل شيء يعيش من هذا التناقض»**. إن بريشت لا يفرّط بالممثل أو بالأحرى بشخصيته في المسرحية لصالح المسرحية، لصالح التوتر أو الإيقاع.

إن بريشت هو مشاهد ممتلئ بالعرفان لممثليه. والممثل له الحق في أن يحوز على الثناء لأدائه الجيد. فالنكتة تبقى نكتة، حتى ولو ألقيت للمرة العشرين، وللممثل الحق أيضاً في الحصول على الضحك. وإلا فسيفترض بأنه ألقاها بطريقة سيئة هذه المرة.

وبريشت يحدد دائماً شيئاً ما، يعطيه للممثل في الوقت المناسب. وليس ثمة من إحراج إن نقص شيء. فلا توجد لحظات خاوية، لأن شيئاً يجب أخذه بعين الاعتبار، وإذا ما بدا الحد غير نهائي، فإن الممثل يبقى مشغولاً. ويمضي التدريب دون عوائق.

ويعرف بريشت، كيف ينسجم مع الممثلين، لأن عليهم ألا يتكيفوا

لمزاجه، إنما يؤكد مزاج كل منهم. فإن كان الممثل قد قضى يوماً طيباً، فإن بريشت يكون نهماً آنئذ، ويحاول أن يحصل منه على كل ما هو ممكن، لكن دائماً بطريقة غير مباشرة وبدون إجهاد للمثل. أما إذا كان الممثل منحرف المزاج، فإن بريشت يتركه بهدوء، فهولا يصر أبداً على شيء لا يمكن إنتاجه بسهولة.

وبريشت يعمل بتركيز وليس بإجهاد. فدعابته في التدريبات تنتشر بين الممثلين. ويلاحظ المرء رغبته في التسلية. أما متعته التي يجدها في الإيماءات اللطيفة والمواقف الحقيقية، فهي تحرض الممثلين، اللذين كثيراً ما يظهرونها طمعاً في انتظار تسليته.

ويكره بريشت المناقشات الطويلة أثناء التدريبات، ولا سيما السيكولوجية منها. وأثناء التدريب على مسرحية (المدرس الخصوصي) والتي استمرت أكثر من مائتي ساعة، لم تكن المناقشات التي أقامها تزيد عن خمسة عشر دقيقة. وعلى أية حال كان بريشت يضع جميع المقترحات موضع التجربة. وكان كل ما يقوله في هذا الصدد هو: «لماذا تشرح الأسباب؟ أرنا-اقتراحك» و«لا تتحدث عن ذلك، قم به أمامنا» وإذا ما كان الاقتراح جيداً فيؤخذ به. أما إذا كان الاقتراح مهلهلاً. فإن عدم الاستحسان يقنع الممثل بالتراجع عنه بأسرع مما يفعله الجدل الطويل.

وبريشت يتحدث دائماً بصوت عال، ويصرخ بمقترحاته على الممثل، بصفة رئيسية من صالة الجمهور، حتى يسمعها الجميع، ولا ينال تدخله هذا من طبيعته الهادئة. وعندما يعمل يكون محاطاً بتلاميذه، وهو يقر مقترحاتهم الموفقة في الحال ودائماً يذكر اسم مقدم الاقتراح: «يقول فلان ويعتقد فلان». وبهذه الطريقة يصبح العمل عمل الجميع.

وهو يشرح لطلاب الإخراج عنده: إن لم نستطع أن نُخرِجَ من مسرحية أو مشهد ما تحتويه، علينا أن نحتاط من إقحام ما لا يخصها. إن المسرحيات والمشاهد لا ينبغي إرهاقها. إن كان ثمة ما هو أقل أهمية، فهو لا يزال من الأهمية. فإذا ما أعطي الكثير فإن هذا القليل (لكن الأصيل) سيتحطم. ففي كل المسرحيات توجد مشاهد ضعيفة (والضعف هو عام).

فإن كانت المسرحية ككل جيدة نوعاً ما، فهناك غالباً توازن عسير اكتشافه، لكن تهديمه سهل. وغالباً، على سبيل المثال يحرز الكاتب المسرحي قوة خاصة لمشهد ما من ضعف المشهد الذي سبقه وأحياناً فإن الضعف في مشهد ما يخدم في رؤية شيء يختلف عما يظهره المقال. فخطبة أم كوريولان، التي تواجه بها ابنها المحارب ضد مدينته، جعلها شكسبير ضعيفة، لأنه، كما يعتقد، لم يكن يريد أن يعطي كوريولان أسباباً حقيقية أو انفعالاً عميقاً يحوله عن خطئه، بل بالأحرى أراد أن يعطيه خمولاً معيناً، استسلم له كعادة قديمة. ومن ثم فمن الخطأ إعطاء (الأم فلومينا) حججاً أفضل لجعل الخطبة أكثر إقناعاً.

ومن ناحية أخرى فإن الممثلين يتمتعون بثقة قليلة إزاء النص، إزاء اللحظة الشيقة للحكاية، التي تسرد، وإزاء الجملة القوية وما إلى ذلك. وهم لا يتركون هذا العنصر الشيق «لحاله» يؤثر. وفضلاً عن ذلك. فإنه ضروري للمسرحية، أن تتضمن أيضاً مقاطع أقل تأثيراً. فليس هناك متفرج يمكنه متابعة عرض كامل بالاهتمام اليقظ ذاته، وينبغي أن يؤخذ ذلك بنظر الاعتبار.

ترجمة محمد خليل خليفة



عمل بريشت مع الممثلين(*)

انغليكا هورفيز
Angelika Hurwicz

مما لا شك فيه أن هذا الموضوع يستحق معالجة أكثر شمولاً مما تسمح به الظروف الحاضرة. فبريشت منهجي ومدرس عظيم. وربما من المفيد ولو لمرة واحدة أن ننحّي جانباً عمل بريشت النظري، الأورغانون الصغير وأن نكتب عن الانطباعات التي تلقيناها خلال العمل المشترك التطبيقي مع بريشت. ويرجع ذلك بصفة خاصة إلى أن الكاتبة نفسها قد تملّكها الذعر من طرق بريشت الأسطورية في الإخراج منذ ستة أعوام حينما قدر لها مهمة العمل مع بريشت.

وينبغي أن نوضح من البداية مباشرة أن الانطباع الأول للعمل مع بريشت هو إخراجه العادي، وأن اختلافه الوحيد عن طرق الإخراج الأخرى هو ربما تمتعه بالصبر الكبير. وبهداة بدأت الصفة المميزة لبريشت كمخرج، تظهر من تفاصيل عديدة لتعطي الصورة الكاملة.

هذه الدراسة القصيرة تتيح الفرصة للتعبير - وهذا هو أهم ما يقال هنا، عن مدى المقارنة المؤسفة التي كانت تعقد بين بريشت وستانيسلافسكي. فالأخير كان رجلاً عظيماً من رجال المسرح، وكان بريشت كذلك، فكلاهما ناضلا من أجل تصوير الحقيقة على المسرح، وبدلاً من بناء تناقض مصطنع بين تصريحاتهم المدوّنة حول هذا الموضوع، والذي يشوش دون جدوى أفكار الشباب العاملين بالمسرح، فإنه من الأفضل تبيان العنصر

(*) من كتاب (عمل المسرح) فرقة برلين 1952 (Theaterabeit)

المشترك في أفكارهما. وفي التحليل النهائي يكون للحقيقة دائماً جوهر واحد فقط. ولكن قبل القيام ببحث كهذا مسالم لا بد لنا من أن نبرز بكل وضوح أن ستلانسلافسكي، وهو مخرج حصراً، فإنه من الطبيعي، أن ينصب اهتمامه على تمارين التفاصيل التمثيلية الصغيرة أكثر مما كان يفعل بريشت، الذي هو قبل كل شيء كاتب مسرحي، ومن ثم فهو ينطلق، بالضرورة، بخطوات أوسع. وليس من غير الضروري التأكيد على أن ستانسلافسكي بدأ في تطوير طريقته بالتعاون مع تشيخوف في عصر المدرسة التعبيرية، بينما أسس بريشت طريقته، عندما عرف أنه ينبغي على المسرح تصوير العالم كشيء يمكن تغييره.

وفي مناقشة جرت حول عمله كمخرج قال بريشت مرة: **«أن هدفه هو إظهار سلوك الناس في مواقف معينة، وأنه لم يعنه إطلاقا إن كان الممثل متحمساً او بارداً في العملية»**. هذه الملاحظة تضمنت الفكرة القائلة بأن بريشت لم يكن يعادي بحال من الأحوال التمارين التمثيلية الرامية إلى تأمين تصوير الحياة الواقعية والحماس في عرض الدور، إنما يشترطها ويبدأ بريشت ببساطة من ما يسميه ستانسلافسكي: **«المهمة الأسمى للمثل»**.

ويقول ستانسلافسكي في ملاحظة: **«لماذا ومن أجل اي هدف أتصرف إن كنت كشخصية درامية في مسرحية أو كممثل في مسرح معاصر، وهو أساس فننا. إن هذه الـ ماذا ومن أجل أي هدف يتم تحديدهما دائماً من مثاليات الكاتب والممثل وبدرجة مماثلة من مثاليات العصر، الذي يعيش وينتج فيه كل من الكاتب والممثل»**.

ويقول في ملاحظة أخرى: **«ولكن متى يكون في مقدورك تخطي درجة المهارة والثقة بالنفس كممثل إلى الحالة الإبداعية؟ حينما تظهر إلى الخارج مهمتك الإنسانية فوق كل مهام المسرح، حينما تشارك بأفكار المؤلف، حينما تكابد هذه الأفكار وتضعها في الحدث، حينما تدفئها بعواطفك وتوقظ طاقة حياة جديدة لدى المشاهدين. إن هذه المهمة هي التي نسميها المهمة الأسمى للممثل»**.

ولنعود إلى بريشت، فإن كل ما قاله في الأورغانون الصغير هو ضد

استحواذ الدور على الممثل، والذي سبب الكثير من التشويش والسخط، وكان يستهدف الممثلين الذين ينسون مهمتهم الأسمى، ويرون فقط أدوارهم الخاصة، ويسيئون إلى محتوى المسرحية، حتى عندما يعطون أدوارهم صفات شيقة وقدرات تمثيلية عالية.

إن الكلمات التي تساوي بين الممثل، الذي يقوم بدوره بحرارة أو ببرود، والتي هي غريبة للوهلة الأولى، إضافة إلى المصطلح الغريب «المسرح الملحمي» هما مفتاح إدراك الأهمية التي يوليها بريشت للجيل الجديد من الممثلين الألمان. وعمل بريشت مع الممثلين الشباب والممثلين الأضعف، له أهمية كبرى من الناحية التربوية: «إن المسرح لا يمكن أن يعول على المواهب العظيمة، فكل المسرحيات بها عدد لا بأس به من الأدوار».

إن التمثيل في المسرح الملحمي يعني سرد حكاية المسرحية، وكل العمل يتبع هذه الغاية، ولهذا فبالنسبة لبريشت المخرج، ليس مهماً في النهاية، من هي شخصية الممثل الذي سيقوم بالدور. فبريشت لا يوزع الأدوار طبقاً للشخصيات، إنه يصف الناس كنتاج للظروف التي يعيشونها وأنهم قابلين للتغير من خلال الظروف التي وصلوها. والسيكولوجية المجردة غير مهمة لبريشت، على هذا يوسع من خلال توزيع الأدوار الفذ الجسور نوعية أدوار وقدرات الكثير من الممثلين.

ومع الممثلين الذين يخفقون في أداء الفوارق الدقيقة في نقطة تحوّل الحكاية، يتخذ بريشت كل الإجراءات الممكنة للوصول إلى الهدف. فهو يستبدل نبرة الأداء بالإيماءات وبالوقفات وبالنظرة وبالنحنحة وهلم جرا. وبهذه الطريقة يدرب بريشت الممثلين، دون إرغامهم، على الدقة والمسؤولية فيما يتعلق بأدوارهم وبالمسرحية ككل.

وطريقة بريشت في استمالة الممثلين للتخلي عن لغة المسرح التقليدية بسيطة، بقدر ما هي غير عادية. فهو يشجع الممثل على إلقاء أدواره بلكنته المحلية. فالمشاعر والأفكار غالباً ما تفقد أصالتها في التعبير عندما تحشر في لغة المسرح المتقنة. وثمة شيء متشابه بسبب محاسن الأدب أيضا، والتي تفترض بأن المشاعر القوية، يتم التعبير عنها بتحفظ وحدود. كما أن

الحديث باللهجة المحلية، يمكّن الممثل من التعبير عن نفسه بحرية أكثر، وتظهر النبرات الصوتية غير المتوقعة وغير المألوفة، والتي يجب عندئذ أن تترجم بطريقة موسيقية بحتة إلى الألمانية الفصحى.

ويمكن القول أن بريشت، في معالجة اللغة على المسرح، ينطلق أساساً من أفضل تقاليد المدرسة التعبيرية للمسرح الألماني دون التأثر بالتعبيريين. وسيكون ممتعاً إذا ما كانت هذه التعليقات القليلة قد أوضحت، أن المسرح الملحمي هو، بصفة رئيسية، خطوة من التعبيرية إلى الواقعية، وهو تعليل وجود هذا المسرح وأهميته.

ترجمة محمد خليل خليفة

العلاقة الفنية بين فن التصوير والديكور المسرحي

كارل فون آبن
Karl Von Appen

إن مصمم الديكور المسرحي كارل فون آبن ساهم كرئيس تصميم الديكور في الـ (برلينر إينسامبل) في إبداعه بديكور مسرحيات «قرية كاتسغرابن» و«دائرة الطباشير القوقازية» و«مذبحة الشتاء» و«صنوج ومزامير» و«أعمال الرفاهية توجع» و«بطل العالم الغربي».

إنه ساهم في تحديد معالم هوية هذا المسرح، وقد كلف بأعمال مختلفة، وكان يجد لها الحلول بطرق إبداعية جديدة كما حافظ دائماً على أسلوب كتابته الفنية الخاصة: وهو أسلوب مفعم بخيال واقعي خصب، وشاعرية ناقدة، وتضمن رسوماته الحركية للمخرج إيماءات ثمينة وتخص متحف مسرحي وقد حقق ديكوره في مهرجان باريس 1955 لمسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» شهرة عالمية(*).

برتولت بريشت
1955

يحمل موضوع مؤتمرنا الرئيسي اسم «تفاعل الفنون» وإنني أجد في هذه التسمية خطأً نسبياً أكيداً، أو على الأقل خطأ في مطابقة هذا المفهوم لما سأعرضه. فالتفاعل يعني وحدة التأثير والتأثير المعاكس. وهذا ما يفرض علينا لسبب غير ضروري تضييق أفق المواضيع المطروحة، وتعقيد الأسئلة،

(*) ألقيت هذه المحاضرة في المؤتمر العلمي للأكاديمية العليا للفنون في جمهورية ألمانيا الديمقراطية في آذار 1970 والبروفيسور كارل فون آبن هو عضو في هذه الأكاديمية.

أنريد أن نحصر تفكيرنا في تَلقّف مثل هذا التفاعل؟ طبعاً لا. لأنه يجب علينا في البداية أن نتساءل ببساطة عن علاقات الفنون بعضها في البعض الآخر في عصرنا الحاضر، وعن تأثيرها المتبادل. في الزمن القديم والزمن اللاحق، توجد كثير من الأمثلة، التي يعطيها وضوحها وجهاً معاصراً. ويخطرني الآن شاعر الرومانطيقية الجديدة، الألماني الكبير «ريلكه»، الذي تلقّى إيحاءات هامة من النحات «رودان» والرسام «فوربسفيدر»، وتخطرني قصة الكاتب «توماس مان» الشهيرة التي تأثرتْ كثيراً بموسيقى «ريتشارد فاغنر» الروائية. وهذا ليس طرحاً من التفاعل، لأنه كان من الصعب على «توماس مان» أن يؤثّر تأثيراً معاكساً على «فاغنر»، كما لا يمكن لـ«ريلكه» أن يؤثّر تأثيراً معاكساً على «رودان». لكن هذا مثال واضح على تأثّر نوع من الفنون بفن آخر. ويمكن أن نتساءل أيضاً، فيما إذا كان الفن الاشتراكي، في عصرنا الحاضر، يبرهن على شيء متشابه. ويستطيع الإنسان للبيان، أن يطرح هذا السؤال، ويجمع إيحاءات يستلهمها فنان من فنان آخر. لكن على الإنسان أن يملك جرأة أكبر، ليخطو في طريق أكثر وعورة ويبحث في تعلّم الفنون من بعضها ويحاول التنظير في مقارنة أشكال العطاء المتبادلة بين الفنون، وهو الأمر الذي اتسمت به بعض المحاضرات في مؤتمرنا.

لا أريد أن أقول أن مثل هذه البحوث عن قريبات الشكل، تعني البحث في مقومات الشكل الداخلية، التي تعطيه التمييز والفردية، لأن الفن لا يوجد خارج الشكل، ولا أحتاج هنا أيضاً لأن أقول: أن مثل هذه البحوث لا يمكن لها الوصول إلى الهدف، ما لم تنشد الوصول للطرف الثالث وهو الواقع الاجتماعي وتركيبه الطبقي، والذي هو مادة كل الفنون، وعلاقة الواقع بالفلسفة أيضاً، التي تحدد سمات عصره، ويجب أن يؤخذ بعين الاعتبار في البحث أيضاً، علاقة الواقع بباقي العلوم الطبيعية.

بهذا المجال نوجه شكراً لجهود الناقد الفني الشهير «ريتشارد هامان» وللأديب الشاب «يوست هيرمان» وكتاباتهم عن «التعبيرية» و«الانطباعية» و«الفن في نهاية القرن التاسع عشر» والتي حاول كل كتاب

منها، أن يعطي صورة حية لعصر هذه الفنون - علاقتها ببعضها، تأثيرها على بعضها، لكن للأسف بطريقة المحاكمات، والفوقية، التي رفضتها العلوم الفنية في كل الأزمنة.

إن الوقت مبكر بالطبع، لأن نتحدث الآن، ونحكم على صيغة فننا في النصف الثاني من القرن العشرين. لكن يجب علينا من الآن الانتباه حتماً إلى المعالم التي ستحدد صورة فن عصرنا، الذي عليه أن يتشابك مع الأحداث، ويتمركز وسط فقرات الفعاليات الاجتماعية، وإذا كان يوجد الآن في فننا عالم منعزل، فيجب الكشف عنه. عندما نعالج مسائل تأثير الفنون على بعضها بعضاً، وفي محاولة لإيجاد صيغ وأشكال لهذا التفاعل، يعترضنا سؤال هام، حول مضمون هذا الفن، ونوعه أ، والذي يعطي جوهر عصره ويعبر عنه أصدق تعبير، ومنه نتجت إيجابيات تركت أثرها على فنون أخرى، من نوعية أخرى، ويستقي تاريخ الفن مادته من النضال المستمر بين مختلف الفنون في التسابق نحو الكمال، وهذا ما يجد انعكاساً له في نظريات علم الجمال. ويشهد تاريخ الفن باستمرار تحوّل نوعية الفنون - في فترات إبطائها وتسارعها، وملاءمتها لواقع المجتمع الجديد، والذي يرتبط مصير بقائه في نجاحاتها. ويقطن هذا التسابق، هذا التحول في داخل كل فن، ويوجد أيضاً في علاقة الفنون ببعضها.

إن نمو القوى المنتجة سيؤدي بالضرورة إلى ظهور وسائل تكنيكية ستكوّن شكلاً فنياً خاصاً بها، شكلاً يتبلور بسرعة، ويزاحم بتفوق الأشكال التقليدية، وفي غالب الأحيان يغير معالمها، ويقدم بالوقت نفسه خدمات لها: فباختراع طباعة الكتب مثلاً، فقد فن رسوم الكتب، الذي لقي نجاحاً كبيراً ومحموداً في العصر الغوطي، قاعدته المادية والاجتماعية، ونتج عن تطور الكيمياء ظهور وسائل طباعة، أسهل استعمالاً من الحفر على الخشب أو الطباعة على النحاس والزنك. نستخلص من ذلك: أن وضع القوى الإنتاجية والطباعية مرتبط بالحاجة الإعلامية المتنامية ونتيجة لهذه العلاقة تظهر وسائل جديدة للتكنيك الطباعي، وتظهر بالضرورة أشكال فنون جديدة. لذا لا تكفينا معالجة مؤثرات الفنون على بعضها،

فمن الاهمية بمكان آن نبحث في التأثيرات التي تمارسها التقنية على الفن وأشكاله.

إذا أردت أن أعالج ضمن مهنتي الخاصة، فن التصوير، فإنه يلاحظ، منذ بدء العصر الحديث، وبالتحديد منذ نهاية القرن الخامس عشر، تطور متنام لاستخدام التقنية في استنساخ العمل الفني، وقد لا نلاحظ ذلك بوضوح بين عام 1500 إلى عام 1800، لكنه نما بعد هذا التاريخ بسرعة تشبه سرعة البرق، كنمو الصناعة في أوروبا بشكل عام. وأصبح بالإمكان عن طريق المكننة مضاعفة العمل الفني أضعافاً، وبقي ذلك لزمن طويل ذو إمكانية محدودة.، ثم أصبح دون حدود. لقد تحدثنا عن طريقة الحفر على الخشب والنحاس وطباعتها، وهاتان الطريقتان تتعايشان بجوار إيجابي مع التقنية، وتأخذ علاقتاهما بالتقنية صيغة تفاعلية باتجاه الأفضل. كما أن استخدام التقنية للاستنساخ، استعمل أيضاً في طباعة الأعمال الفنية، وبقيت النسخة لا تضاهي العمل الفني، لكنها لا تغري به، فهما يتنافسان، وتجمعهما علاقة جدلية.

إن العمل الفني لا يرفض وسيلة التقنية التي تساعد على تكرار طباعته، بل تساعده للتصاعد إلى شرعية جمالية. عندنا مثال كلاسيكي لوحدة العمل الفني مع وسيلة طباعته التقنية، ولشروط ضرورة هذه الوحدة. وعندنا أيضاً موديل واضح لثمرة التوافق بين وسائل الطباعة الحديثة، وأشكاله الأصيلة التقليدية. إن فن التصوير في هولندا في القرن السابع عشر، كان ينشط جنباً إلى جنب، مع فن الحفر، وكان للفنان عمال فنيون يحفرون أعماله على الخشب أو المعدن، وكان الفنانون غالباً ما يحفرون أعمالهم بأنفسهم، لكن بقي استنساخ العمل الفني عملاً يدوياً، لا يحتاج إلى عمل الفنان، بقدر ما يحتاج إلى عامل فني ماهر. نجد أنفسنا هنا أمام علاقة واضحة للفنون فيما بينها من جهة وبينها وبين التقنية من جهة ثانية، ومن هذا المثال يمكننا التزوّد بنظريات تفيدنا في حل مشاكلنا المعاصرة. بين عام 1500 إلى 1800 بقيت وسائل طباعة الأعمال الفنية من الناحية النوعية على حالها تقريباً، لكن ضمن هذه التقنية توضّح خط ذو سير مشكور باتجاه

الخط الناعم والنقاط بالغة النعومة في محاولة لعكس موضوع المرسوم عكساً تفصيلياً أخّاذاً. وظهر اتجاه آخر ذو مستوى أعلى في فرنسا، بعد انتصار ثورة المجتمع البرجوازي فيها. وقد أنجز هذان الاتجاهان مهامهما في منتصف القرن التاسع عشر تقريباً، بعد ظهور التصوير الفوتوغرافي وتقنيته المثالية، فأصبح ممكناً نتيجة ذلك، إعطاء صورة طبق الأصل، وذات نسخ غير محدودة. لكن بقيت هذه التقنية محرومة من نقل حسّ الفنان للموضوع المصوَّر إلى اللوحة. وبقي عبارة عن قطعة زجاج مصقول (النيجاتيف) تستقبل الموضوع المراد تصويره، عن طريق ثقب يفصل بينها وبين الموضوع، وبعد فترة وجيزة، يمكن نسخ صور لا حدود لها للموضوع. وغير محدودة أيضاً إمكانيات التصوير بهذه الطريقة، فضغط على الزر في الوقت الحديث - كاف لإنجاز العملية.

وتتبع ذلك طبعاً انتشار كبير وسط المجتمعات لهذا الفن، لقد كان تصوير البورتريه في عهود ما قبل التصنيع أمر خاص بالطبقات المميزة، وأصبح الآن في متناول كل شخص، لكن بأسلوب مختلف طبعاً وبمفهوم مختلف عما سبق.

إنني بالطبع أرفض التصوير الأوتوماتيكي والرسم اليدوي الخالي من الحس، لكن التصوير الفوتوغرافي يبقى عكساً صادقاً وأميناً، لتغيّر حالة الإنسان ضمن المجتمع، وإذا نظرنا إلى هذا من منطلق التفاعل الفني العقلي، فهذا التقنية تؤثر على نفسها، وتتطور بنفسها، لأن المعطيات التقنية المتوفرة للإنسان سيسخرها لخدمة ما يطمح إليه، ولخدمة الشكل الذي يريد به الإنسان أن يرى نفسه فيه. وهذا الأسلوب من العمل سوف لن يكون منافساً لما نسميه في وقتنا الحاضر - الفنون التشكيلية- والتي هي فنون تقليدية، وسوف لن يؤدي ذلك إلى تشكيل خطر لديمومتها. وتاريخ هذه الفنون الأخيرة لا يمكن فهمه دون ملاحظة تطور التصوير الفوتوغرافي لنفس الزمن (سيكون فهمها صعباً إذا نظرنا إليها منعزلة). وقد كانت الفنون تستفيد في تطورها من تطور فن التصوير. وقد أصبح الفن يبحث عن ميادين جديدة للخلق، بعد أن أراحه التصوير الفوتوغرافي من الانعكاس

التفصيلي والشكلي لموجودات الطبيعة. وعندما كان التصوير الفوتوغرافي - باللونين الأسود والأبيض- يحتاج لوقت إضاءة طويل، وأوضاع صنميه جامدة في الاستديو، خرج فن الرسم والتشكيل إلى الطبيعة، فلُوِّن بألوان ثقافية الجو والحركة ونشأت عن ذلك «الانطباعية» وعندما أصبح بالإمكان تصوير الحركة وحفظها بأفلام تصوّرها أوتوماتيكياً، رجع الفنان إلى مرسمه، وأصبحت حدوده للأشكال أكثر إرادة وتأكيداً.

كلما استطاع فن التصوير الفوتوغرافي من التمكن من عكس العالم الموجود، تفرغ فن الرسم والتشكيل إلى التوجه لوظائفه الاجتماعية الملحّة، وتمكن التصوير الفوتوغرافي من تحريض فن الرسم لاحتواء الأشكال الحرة المناسبة في تنوّع موسيقي طليق. وبهذا المجال يجب أن نذكر، بأن فن الرسم قد أخذ الكثير من أشكال التصوير الفوتوغرافي، مثل مبدأ الرسم الفوتوغرافي الآني، أو الصورة الميكانيكية أو الصورة الارتجالية، بدل أن ينظر إلى هذا الفن كمكمل له. وربما كان يجب عليه - من هذا المنطق- أن يأتي في النتاج الفريد بكثير من الذكاء، ويغنيه ويعمقه بالمعارف الفنية، ويدرك أن التخلص من أشكال الواقع، هو ليس إلا مفهوم ضيق، للمهام الاجتماعية الإيجابية المرجوة من الفنان.

إن نجم الفن التجريدي في العالم الغربي، ويستحسن القول في السوق الغربي في أفول منذ زمن قصير، لأن العالم هناك قد تحوّل إلى سوق تجارية، وتنبعث طريقة التصوير الواقعي - بعد صدح وشدو طويل - ثانية في سوق البورصة، أو يجب علي بالأحرى تسميتها «الواقعية المستعارة»، لأن هذا التحوّل يشبه تقليعة تحوّل الثوب القصير إلى الثوب الطويل، التي نعيشها الآن في عالم أزياء النساء. حيث أن الأثواب لأسباب تشريحية لم تستطع أن تتخطى القصر الذي وصلت إليه، فتحوّل المضمون فجأة إلى اتجاه معاكس، وتم تغطية مفاصل القدم.

فيما إذا كان يمكن التمييز في الصورة الفنية أشكال عالم الواقع أو لا يمكن، فإن النقد من هذا المنطلق لا يتعدى القشور، ويبقى نقداً لجمالية متروكة، ولمؤثرات تزيينية بعيدة عن المستوى الاجتماعي الكبير. تحتاج

الواقعية إلى تقدمية تعتمد وتهدف إلى تحويل منطقي للإنسان وعالمه، وتعتبر ذلك واجباً والتزاماً. وإذا تجرد الفن من هذا، يصبح فناً «لواقعية جديدة» تهدف إلى صرخة تجارية في سوق تجارية. لكن لا يتضح هناك فقط، تمييع علاقة الفنون ببعضها، حيث يترك الإنسان عالم الواقعية، للتصوير الفوتوغرافي، لينسحب من المنافسة الإبداعية، التصوير الفوتوغرافي فن أيضاً، بل يوجد في الطرف الآخر أيضاً خطر، خصوصاً في التحام الفنون التقليدية وضياعها ضمن المبتكرات الصناعية أو في حالة الخوف في السير بطريق الذوبان، وهذا ضرب من التراجع والانهزامية يختفي وراء البديل، الذي يتعايش مع التعبير بأشكال صناعية، وكأن القديم قد ترجم وحفظ بوسائل التقنية. إن الاعتماد على التصنيع للتعبير عن الوعي الاجتماعي يعتبر تخاذلاً فقيراً، وسينتج عن ذلك كسل واتكال. كما أن عدم هذه الثقة، بمقارنة الفن الحديث بالفن القديم، وعدم بذل الجهود لتسخير المعطيات الصناعية في خدمات فنية مدروسة، هو في الواقع نتيجة، سبق أن شاهدناها في السيارات القديمة التي كان يشبه شكلها الخارجي، عربة الخيل، وكانت تمشي بمحرك صناعي، أو في الصور الفوتوغرافية الأولى: التي كان يراد منها: أن تصبح لوحة فنية. شيئاً فشيئاً ستتأرجح علاقة التقنية بالشكل وتتناسب، لكن ليس لأمد طويل، وهنا سيتكون «السهل والصعب الخلق» ألا وهو الفن.

أنا شخصياً مهندس ديكور مسرحي، وهذا يعني رسام ذو مهمة اجتماعية خاصة، بالضبط مشكّل درامي لساحة المسرح، ويسمى هذا الاختصاص «فن تطبيقي» وهو اسم يستدعي التفكير، لأن على كل فن أن يبحث على مكان تطبيقي له، وأن يحافظ على حاجة المجتمع له، وقد أعطى «بريشت» لهذه الفنون أهمية كبرى حيث أوجدت، في وقت ليس متأخراً، الفلسفة الماركسية مجالات عملية لهذه الفنون.

إن قضايا عكس الواقع بحذافيره تتضافر لذاتها، خاصة إذا تضمن العمل الفني وظائف عملية. ففي تنفيذ الأعمال الفنية، الأزياء والإكسسوار والأقنعة والأثاث – يجب الاعتماد كما في الديكور المسرحي، ليس فقط على

«الفنون الطليقة» وطبيعتها الخاصة وتشكيلاتها، إنما أيضا على دراسة الواقع الاجتماعي وملاءمتها له. كما لا يمكن ترجمة حس فني ذاتي وتطبيقه عن طريق أشكال الديكور، بل يجب قبل كل شيء السؤال عن ملاءمة الديكور للحالة الاجتماعية المعروضة، من أجل الوصول إلى واقعية إنتاجية. ولا يشكل فن التصوير الفوتوغرافي لمهنتي إرباكاً أو حيرة. ولا منافسة، وإنما وسيلة مساعدة هامة، يحتاجها مصمم الديكور المسرحي في عمله بشكل عام، وخاصة في المسرح الذي أعمل به «برلينر إينسامبل».

عندما يريد مصمم الديكور أن يقدم للمخرج الإيحاءات الضرورية، التي توضح له تجمّع وحركة الممثلين على المسرح، لا بد له من اللجوء للفوتوغرافية أو شبيهها بالرسم، وذلك للسيطرة على مراقبة وتحقيق حركة الممثلين على المسرح. وعندما ينقل التصوير الفوتوغرافي فيما بعد العرض المسرحي ويسجله تسجيلاً وثائقياً تلبية لحاجة الجمهور. فإن ذلك لا يشكل بالطبع إساءة لمصمم الديكور، ولا يتعارض مع وسائله الفنية التقليدية، وأيضاً فاستخدام فن التصوير الملون، وبناء عدسات التصوير في المسرح، لإكساب العرض المسرحي صوراً براقة ملونة، لا يزعج مصمم الديكور ولا يربكه، ويكون ذلك بمثابة إضافة طبقة على طبقة أخرى (الألوان الداكنة على الرسم، والألوان الزاهية على الألوان الداكنة). ويعجز التصوير الفوتوغرافي وحيداً عن تحقيق ذلك أو يعجز عن الاهتداء إلى مسلكه.

وقد أطلق «فالتر بنيامين» الفيلسوف الفني - الذي يرى ويحلل بوضوح - أطلق على ذلك اسم «فن تآلفي» واعتبره وسيلة ثقافية أو سحرية. وبالحقيقة فإن لهذا الشيء شأن بالجو المحيط وبمفهوم جوهري له، جو تظهر فيه المادة الجوهر. وفي الوقت نفسه يبقى التصوير الفوتوغرافي من الأهمية، كوسيلة مساعدة وكوسيلة للمراقبة، نظل نحتاجها، طالما لا يمكن استخدم بديل آخر يحمل على الإقناع.

أعني بديلاً آخراً، وليس بديلاً أفضل «للاعتقادية» حيث يجب على المرء أن يكون بشكل عام حذراً في مسألة المفاضلة، وخاصة حين تقف

التقنية القديمة وجهاً لوجه مع الحديثة. كل أداة تجد وظائف وجودها فتؤثر بشكل حر على نفسها، وبشكل حر على الفنون الأخرى.

في يوبيل «لينين» شاهدنا كثيراً من الرسوم، التي أبرزت هذا الثوري الكبير. وقد أعطتنا هذه الأعمال مناسبة، ومادة جديدة، وللمرة الثانية، لأن نفكر في منطق حدود الفن. أنه لمن الأهمية أن تزين المدينة، وأماكنها الهامة زواياها المرموقة بمنحوتات ورسوم كبيرة، وأنه لمن الأهمية أيضاً أن تقام النصب التذكارية، لتمجيد شخصية تاريخية. لكن حلولاً بهذا التأثير الضخم - وخاصة لشخصية «لينين» - التي تظهره تارة في وضع مهيب، وأخرى في ظلال طافية، تبقى بعيدة عن جمال البساطة الفنية، ولا تتعدى في تأثيرها صورة صحفية خالية من الفن. عُرض لينين - واقفاً خلف منبر الخطابة، أو في حديث له - ليس خطأ، لكن عدسة الكاميرا التي كانت تعيش وقت عظمة «لينين» نقلت لنا التعبير المكافئ. لذا يجب البحث عن خصائص عظمة هذه الشخصيات التاريخية. لم يكن «لينين» في حديثه مع الفرد أو مع الجماعة شكلياً، بل هو جوهرياً، واستدعى الإعجاب لا الافتتان، لم يكن معزولاً ولم يعزل نفسه. وأن لوحة وثائقية متقنة، تستطيع أيضاً أن تعطينا صورة حية لمفهوم هذا الجديد، ولنوعية رجل الدولة الثوري.

إن الحديث حول المسرح، حقل اختصاصي، وحول موضوع - علاقات فنونه بعضها بالبعض الآخر - يحمل أهمية عظمى. وأن لعلاقات فنون المسرح طرفين، نحو الخارج ونحو الداخل. المسرح عبارة عن مجموعة فنون، ترتبط بمجموعها بعلاقات كثيرة مع غيرها من الفنون، بالسينما بعض الشيء، وللسينما أهمية كبيرة في تطور المسرح الملحمي، وهي التي أعطت «بريشت» كثيراً من الإيحاءات وبرهنت على ضرورة توجه المسرح لخصوصياته، وقد ذكر ذلك الدكتور «كوراغين» في مقولاته، ولم تؤثر السينما فقط في هذا المجال.

لقد تحدث «فالتر بنيامين» في مقالاته عن «بريشت» في الثلاثينيات، والتي أصبحت مرجعاً كلاسيكياً، تحدث بشكل جوهري عن نفوذ فن التقنية الحديث على علم جمال المسرح الملحمي.

وإلى أي مدى عالج «بريشت» مواضيع السينما، نجده بوضوح في كتابه، ذي الجزئين الذائع الشيوع «نصوص حول السينما»، لكن «بريشت» إذ خص بالاهتمام أشكال العرض، لم يخطئ في كتاباته، فقد اهتدى إلى الجوهري، وإلى ما يمكن تعلمه من هذا الفن، ويمكن نقله إلى طواحين مهنته «المسرح» الذي كان يراه في حلبة سباق مع السينما «كلنا نريد»، كما تنادى جملة متفائلة منه في العشرينيات «أن نسكن فيه، ونمد أرجلنا على أخشابه لنرى كيف يمكن السير بالسفينة إلى الأمام».

إن طريق «بريشت» للمسرح كان شائكاً ووعراً، كطريق ذلك الفيزيائي الشاب في عام 1880، الذي اتجه إلى علم الحراريات – ذلك العلم الذي أكد كبار رجاله، أن لا مجال للبحث فيه – ولم يأبه بهذا الرأي: كان يسمى «ماكس بلانك» وقد اكتشف في بحوثه بهذا العلم المشبع – أولويات المجموعة الذرية «الطاقة الذرية» – وقد كان لبراهينه هذه، أن فجّرت ثورة في عالم الفيزياء.

وتصميم «بريشت» على العيش في القارب البطيء الكسول «المسرح» بدلاً من أن يركب السفينة البخارية «السينما» ويجعل من القارب، مركبة تسير، كان تصميماً، برهنت نتائجه، ليس على تغيير في الفنون المسرحية الخاصة، فحسب، بل في فنون أخرى، وقد ترك آثاره على الوعي الجمالي للإنسان بشكل عام، وبشكل لا يختلف عما أحدثه اكتشاف «بلانك» والذي أدى إلى التغيير الجذري، وأطاح بنظرية النشاط الذري، الذي كان يشكل صورة العالم هذه، وتجزئة مفهومه الحراري، وبشكل مشابه تقريباً، كانت تجزئة واقع علم الجمال وتأثيراته: نتيجة جهود «بريشت» الفنية ودعامة مسرحه. وكان لهذا بلا شك تأثيرات على «السينما» أيضاً. هنا نستطيع – بعد أن رأينا التأثير والتأثير المعاكس – بثقة وحق أن نتكلم عن تفاعل الفنون فيما بينها.

فنون المسرح لا تدخل لمجموعة فقط في علاقتها مع الفنون الأخرى، حيث توجد علاقات بين فنونه أيضاً. لقد تقيدنا في مطلع معالجتنا هذه بالعلاقات السليمة الموجودة بين الفنون وأثرها على بعضها، والتي تحتاج في

طبيعتها إلى عمل فني ذاتي، وتركنا باقي الفنون، التي تنمو من تفاعلها ببعضها. لنأخذ الأغنية، أو عمل الكورال، أو بشكل عام التأليف الصوتي، الذي يكون الشعر فيه موضوعاً هاماً ومؤثراً. ومن هذا المنطلق كثيراً ما نجد الفنون التشكيلية، وهي تتلقى إيحاءات وتأثيرات من الآداب والموسيقى.

لا بد أن المسرح إلى جانب السينما يجمع عدداً كبيراً من الفنون، ويهيئ لها جواً ملائماً للتفاعل فيما بينها، لكن فيا إذا كان على إحدى هذه الفنون أن تشذ عن هذا الجو؟ فإن هذا سؤال آخر. هكذا يفعل بعض مؤلفي الموسيقى، حين ينظرون إلى النص. كمناسبة وليس كموضوع لإلهامهم. أن مثل هذه الموسيقى رغم إبداعها ستبقى غير مؤدية للهدف. بنفس الوقت يمكن لفنون المسرح أن تحافظ على ذاتيتها وتتحد مع غيرها أو أن لا تتأثر بفنون خارجية.

وقد يتطلب أسلوب رسم ما لممر ضيق، نوع موسيقى خاص لتصوير أجواء ضيقة. وقد يضر تواجد بعض الأشياء المسرحية بقناعة فردية، إذا لم تتوافق مع جيرانها. وإذا انعزل مؤثر مسرحي أدى ذلك إلى نفوره عن المجموعة، وفي هذه الحال ستتحول المجموعة الفنية إلى مجموعة خليط لفرديات عمياء «والواقع العام للعمل يضيع عندما يراد له أن يكون جذاباً، أو تزينيياً».

إن المسرح ينمو بتفاعل الفنون المشاركة فيه، وإنه لمن الأفضل أن تكون علاقة هذه الفنون وثيقة ببعضها. نلمس ذلك من فريق كرة القدم، حيث أنه لمن الأفضل أن يمرر اللاعبون الأحد عشر الكرة فيما بينهم، من أن يصوّب كل منهم الكرة دون نظام، حتى ولو كان أحد اللاعبين موهوباً وبارعاً في لعبه. ولاعبو كرة القدم مثل المشاركين بالفن المسرحي، يشكلون مجموعة، والمجموعة تعني التعاون، والتعاون يتحقق في التلقّي والعطاء، المبني على قاعدة عملية مدروسة، وذات خطة واحدة، تنظم جميع الجهود في خدمة هدف واحد، يعود عليها جميعاً بالفائدة. والمسرح يحتاج إلى خطة درامية، يعمل كل فن ضمنها حسب وسائله الخاصة، ليقطف ثمار نجاحها. وهذا يحتاج إلى تقيّد ويقظة بالموضوع الدرامي، ذي المعالم المحددة. ولا

يعني هذا رضوخاً للدراما، فهي تؤدي أيضاً دورها حسب طريقتها، شأنها شأن باقي الفنون الأخرى ومهامها هي تجاه العرض المسرحي. والدراما لا تعني هنا كياناً لذاته، بل فناً موازياً، يخضع للتفاعل مع باقي الفنون، ويهدف إلى عرض الفكرة الدرامية المطروحة. وإذا كان العمل بهذه الطريقة هو تنظيم مقيّد وخلاق لكل الطاقات الفردية، في خطة عملية مبدعة، وبشكلٍ تضافرٍ مكثفٍ لمجموعة الفنون، فإن هذا ليس كل شيء، خاصة إذا أخذ صيغة التزيين، وظل بعيداً عن الأخذ بالوظائف الاجتماعية الحقيقية، وبقيت الفكرة الدرامية مجرد تقليعة لموضوع مسرحي. ويجب أن تبقى هذه الفكرة وطريقة عرضها في إطار شروط المعطيات الاجتماعية زماناً ومكاناً. وقد أتى بريشت من هذه الشَرطية إلى مفهوم جديد لعلم الجمال في العمل المسرحي. وقد تحدثت عن ذلك فيما سبق بشكل عابر في كلمة «تجزئة تحليلية» (وهي تتضمن الكثير) ولا تعني ذوبان الفنون ببعضها، كما في مفهوم التعبيرية.

التعاون في المسرح الملحمي، يعني حرية نسبية للفنون فيبقى - فن الرسم، التمثيل، الموسيقى، الرقص - ظاهر المعالم وموظف لرواية الدراما، ويتضمن «الأورغانون الصغير»، لبرتولت بريشت جملاً رائدة حول «انفصال الفنون» الذي يخدمها جميعاً دون شك.

وإذا دعت منظومة الفنون - على هذا المبدأ - فن التمثيل لإنتاج فن جماعي، فإنها بهذا لا تفقد كل ما تعطيه، بل تتعاون مع فن التمثيل، في تلبية الوظائف الاجتماعية، كل حسب طريقته، كما أن علاقتها ببعضها تتموضع في تغريبها لبعضها.

لقد أتيت قبل قليل للحديث عن وظائف خاصة، نمت مع المسرح الملحمي. ووضّحت عمل مصمم الديكور المسرحي في تعاونه مع الفنون الأخرى. لقد أصبح مصمم الديكور في الحقيقة، لا يعنيه فقط حال المسرح الخالي إلا من الديكورات، بل حال المسرح الممتلئ بحركة الممثلين، وأصبح المسرح كأداء حركي أيضاً داخل في اختصاصه وأصبح عمله يتعلق بعمل المجموع أيضا. وبذلك أصبح لا حاجة لأي محاولة تبحث في إيجاد عمل

مكمّل يُرضي جهده، أو تبحث في تحويل المسرح إلى ميدان سباق، يستعرض فيه عن طريق ديكوراته موهبته الفنية. أن انخراطه في تكامل الخطة الإخراجية يرفض كل ذاتية تزيينية، ويحقق مصمم الديكور من خلال «رسوم الحركة» تأثيراً مباشراً على عمل الإخراج، وهذا ما يعطي في مفهوم التفاعل المتبادل، كل المقدمات والحجج لاعتبار مهنته.

لقد أعطى «بريشت» أهمية كبيرة لإبراز تجسيم الحدث التمثيلي أثناء عرض الفكرة الدرامية، وبذلك يترتب على مصمم الديكور المسرحي، أن يعي المادة المروية بشكل تصويري ويعكسها بأسلوب منظور جديد. أني أشكر السيدة «دميتريفا» التي تطرقت في بحثها بمؤتمرنا هذا وذكرت بأن العرض الروائي له جذوره وطاقته في فن الرسم. وهذا بلا شك ليس ناتج تطعيم أدبي (فن الرسم) وليس محاولة لإضفاء هذه الصفة على فن الرسم، لتبقى بعيدة عن القوى الكامنة في هذا الفن. وهذا رأي بريشت أيضاً، والسيدة تؤكد ثقته وإيمانه بقوة تعبير اللوحة على خشبة المسرح. لا لزوم للقول بأنه يوجد في فن الرسم والديكور المسرحي أفكار أدبية طموحة، وجودها يكون بتخطي اللوحة لحدودها، وأستطيع القول بتخطي اللوحة لعفويتها، ومحاولتها جذب خصوصيات الفنون الأخرى إليها.

لقد أردنا مرة في إخراج «كوريولان» أن نعرض مخاوف الحرب، بأن ندجّج المحاربين بأسلحة الحرب الفتاكة، وكان علينا أن نرى، بأن الوقع كان مهتزاً، ولم يتعلق الأمر بالأزياء، بل بالتمثيل، الذي لم يستطع أن يخلق من استعمال سلاح الحرب مشهداً مخيفاً. لأننا أردنا أن نحقق شيئاً جديداً في تنظير «البحث ما بين حدود التصوير والشعرية» (في مثالنا الشعرية التمثيلية – لحدث مرئي)، وقد ربحنا الكثير من هذه التجربة.

إن المسرح إذ يخلق أهدافاً طليعية بإمكانه احتواء مواد تشكيلية واقعية ضمن كنوزه. وقد وعد «بريشت» بتأثير التجربة المسرحية على الفنون التشكيلية «الحرة» وعلى الإنسان ألا يبالغ في إمكانيات هذا التأثير، لكننا رأينا، أن عروض مسرحنا «البرلينر اينسامبل» قد أعطت إيحاءات كثيرة لأعمال الرسم، والحفر والفنون اليدوية والنحت أيضاً.

كـان «كوليـنريغش» فــي سلسـلة رســومه لـــ«دائــرة الطباشــير القوقازيـة» الأول بـهذا المجـال، وقـد تبعـه كثير مـن الفنـانين الشـباب، الذيـن وجدوا فـي المسـرح الملحمـي متعـة وعلمـاً. لقـد لاحظنـا كثـيراً فـي عصرنـا الحـاضر، تـأثير فـن الرسـم علـى فـن الديكور المسـرحي، لكـن بقـي ذلـك دون فائدة كبيرة ترجى لخصوصيات فـن المسـرح. كان يفـرح الفنـانون الكبـار فـي الغالب - وأحياناً الفنانون الأقل شهرة - من الرسم على حائط قماشي كبير، لكن كان يحدث لعملهم هذا تأثير في الاتجاه المعاكس، وكان على لوحتهم أن تتأثر بفنون المسرح. وهذه المحاولات تفتح بلا شك آفاقاً كبيرة الفـائدة، فـهي تنمّـي الاهتمـام والتشـوق للديكور المســرحي، وتشــع نفـوذاً تقدميـاً علـى فـن الرسم.

ترجمة جورج ماهر

الفصل الرابع

بريشت والسينما



نظرة إلى موضوع جديد

ولفغانغ غيرش(*)
WOLFGANG GERSCH

لم تكن خدعة، حينما أوضح بريشت أمام لجنة النشاط المعادي لأميركا عام 1947: «لست واعياً لأي تأثير، سياسي أو فني، يمكن أن أكون قد مارسته على صناعة السينما». ولا يمكن أن تكون صياغة هذا التصريح دون وعي ما بتأثيرٍ تم تحقيقه حقاً في السينما.

وإن تخطيط حقول التأثير هو من المشاكل الصعبة والمثيرة في علوم الفن تماماً. لأن الاستيعاب الواعي يُنقل من الصور غير الواعية. كما أن التأثير المختلف للدافع الفعّال على إنتاج الفن، يشهد على المرسِل مثلما يشهد على المستقبل. وتحدد الأهمية الموضوعية والمصالح الذاتية الاختيار الواعي – اللا واعي.

إن تأثير بريشت على السينما هو أكبر من أن يُستدل عليه من تصريحات منفردة عند رجال السينما، لكنه بالتأكيد لا يزال متخلفاً ويصل في حالات نادرة فقط إلى أهمية مناسبة. ويقف التقليد الراسخ للوهمية الفيلمية، والذي سبق أن قومناه أجمالا، بمنزلة عقبة. لكن الاستعدادات الحاسمة في ممارسة التأثير تحدّد الموقع السياسي الذي يحتله منتجو الفن.

وينطلق تأثير بريشت على السينما بالدرجة الأولى من علم جمال مسرحه، منذ أن جرت مناقشة وتجريب أعماله المسرحية ونظرياته عالمياً.

(*) فصل ختامي من كتاب – السينما عند بريشت (Film Bei Brecht) – مجادلة عملية ونظرية مع السينما، دار نشر هينشيل. برلين 1975 – المانيا الديمقراطية.

ولم تكن أعماله السينمائية الطويلة المجهولة وغير المعتبرة ومواقفه إزاء السينما، هي التي احتلت هذه الأهمية، باستثناء فيلم «كوله فامبه» الذي يشكل حالة شاذة. ويلفت الفيلم البروليتاري المناوئ للفاشية «الحياة تخصنا» (1936)، الذي تم تصويره من قبل جان رينوار وجان بول لاجانوا وجاك بيكر وآخرين، النظر بوضوح إلى وظائف وبنية «كوله فامبه». والفيلم أثّر بدوره وبشكل واسع على إنتاجيات أخرى مع بداية الاستقبال العام لبريشت.

وبدهي أن جماهير الفيلم الرأسمالي التجاري قلما حفلت ببريشت، واعتمد أحياناً فنانون برجوازيون قلائل على بريشت، غير أن هذا الاعتماد انصرف إلى الوسائل والمبادئ الشكلية فقط. وتعتبر بعض الأعمال، التي يمكن إرجاعها إلى بريشت بصعوبة، أكثر قرباً منه، ولنذكر فيلم فيتوريو دي سيكا الاستعاري «معجزة في ميلانو» (1950)، الذي ثمّنه بريشت كثيراً، أو أفلام فرانشيسكو روزي النمطية والتحليلية «سلفادور جوليانو» (1962) و«الأيدي على المدينة» (1963)، وهي أفلام ملتزمة سياسياً بقوة.

ومنذ منتصف الستينيات ونتيجة للتطور السياسي، تزايدت مجادلة بريشت في السينما الغربية. ولا يمكن أن يتم تقييم نتائج متنوعة وشاملة للوحة واسعة من التعابير والمواقف، لكنه من الثابت، أن أعمال بريشت خدمت التطور الفني والسياسي للثقافة «الثانية»[*]، كما سيكون بوسعها خدمة هذه الثقافة مستقبلاً.

وقد تم استيعاب السرد الجدلي - الملحمي ضمن الخط المتأثر ببريشت في الفيلم الاشتراكي الألماني باستمرار، رغم أنه لا يمكن إلا تسمية أعمال قليلة، بالقياس إلى فترات الزمن الطويلة.

مثلاً في المنفى «انتفاضة الصيادين» (1934) لبيسكاتور و«مناضلون» (1936) لفون فانغنهايم. وفي بدايات أستوديو ديفا كأفلام سلاتان دودوف «خُبّزنا اليومي» (1949) و«مصير نساء» (1952). وفي نهاية الخمسينيات،

---

[*] المقصود هنا ثقافة الطبقات غير السائدة.

وبداية الستينيات ومع دخول الجيل الثاني من المخرجين (في ألمانيا الديمقراطية) وبتزايد المحاورة مع بريشت، تم البحث عن إمكانات الانتفاع وفق مجالات منهجية متنوعة. قام هيربرت فيشر وفيرنر برغمان -مثلاً- بتصوير فيلم «إثبات» عن مسرحية تعليمية لهيلموت بايرل، وقد تم التخلي في الفيلم عن حل سينمائي مناسب وتم الاكتفاء بطريقة تأثير مسرحية صرف. وتمسّك رالف كيرستين، بطريقة حالفها حظ أقل، في فيلم «أغنية الزمن الحجري» (1960) بعناصر شكلية من مسرح بريشت (كالأغاني). وقام غيرهارد كلاين باقتباس مباشر لتقنية درامية ومشهدية في فيلمه الأسطوري «قصة الفقير حسن» (1958). الذي بقي لفترة طويلة كفيلم وحيد اعتمد طريقة تمثيل مغرّبة(*) وديكور مؤسلب وتكوين إستعاري. أما النقد الذي شعر «بالبرودة» و«الذهنية» السائدة في هذه المحاولات، فإنه لم يشجع ويطالب بتجارب قوية وجيدة أخرى.

وفي عملين آخرين، تم استيعاب اقتراحات بريشت بطريقة مماثلة. حيث قام هاينر كاروف في فيلمه « يسمونه اميغو» (1958) بكسر الطبيعة التقليدية والنفسانية. والفيلم عن سيناريو كتبه تلامذة بريشت فيرا وكلاوس كوشينمايستر. كذلك وحد غيرهارد كلاين من طريقة تصوير تسجيلية عينيّة وبُنّية مفسّرة (ملحمية) في فيلم «القضية غلايفتز» (1962). والفيلم حلّل بمثابرة مغرية، هي عظيمة لزمانها. حدثاً تاريخياً في متغيرات بصرية وصورٍ تفصيلية وقدّم شخصيات نمطية وعمم بواسطة الربط المونتاجي الجدلي. ولا شك أن طريقة السرد، التي تم اكتسابها بالاعتماد على خلق(**) مسافة كبيرة، هي من أهم المحاولات في الاستفادة من منهج بريشت في السينما.

أما بقية الأفلام الملحمية المفسرة مثل «سماء مقسمة» (1964) لكونراد وولف و«أفضل السنوات» (1965) لغنتر روكر فهي تبين، مثل أفلام

(*) نسبة إلى مبدأ التغريب البريشتي.

(**) يعتمد مبدأ التغريب على خلق مسافة بين المتفرج والحدث الدرامي، وهذه المسافة تلغي حالة التقمص التي تخلقها حالة الاندماج والتماهي عند المتفرج. - المترجم -

أخرى لديفا، كيف أن العلاقة المنتجة بين التغريب والاندماج في السينما لا تتم بوساطة تركيبات لحكاية«مغلقة» مقدمة بوساطة الممثلين فقط، إنما بوساطة تركيبات «مفتوحة» تحليلية متناقضة، شاملة لكل طاقات التعبير الفيلمية.

وتأتي أفلام إيغون غنتر البارزة «الثالث» (1971) و«المفتاح» (1974) والتي تعتمد بدورها على بريشت وتثبت فعاليتها وتعمل بوسائل لا وهمية مغرّية. وتمارس درامية ذات أصول هندسية لصالح طريقة تعبير معاصر وملائمة في مخاطبة عاطفة المتفرج وعقله، كطرف قادر على التفكير، وتربط ماهو يومي بالتاريخ. ولا شك أن أعمالاً منفردة أخرى، تشير إلى بريشت، مثل اتجاهات الأفلام الشابة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، ومع أن التأثير لا يبدو جلياً دائماً، فإن بعض التطورات في الفيلم الروائي وفي الفيلم التسجيلي لا يمكن تصورها، بالتأكيد، بدون تأثيره.

وليس بإمكان هذا العمل القيام بتقديم تحليل للتطورات الجديدة تماماً في فن السينما.

ومع وجود نتائج مهمة وشيقة يمكن أن يَعِدَ بها هذا الموضوع الجديد، فإنه يصبح من المناسب، قبل إمكان إيجاد تأثيرات بريشتية فعلية وممكنة، توضيح كيف تعامل الكاتب الدرامي والفنان الثوري شخصياً مع السينما، وماذا أنجز لها. وقد قيّم عملنا[*] دائماً النتائج (من المحاولات المبكرة حتى مشروع – الأم كوراج) وفق أوجه معاصرة ووفق اقتراحات للسينمائيين المعاصرين ووفق معايير علم السينما.

وسوف نتبين إمكانات الاستيعاب غير المباشرة، والمرتبطة بشروط عديدة، مثل تاريخية المادة، فيما إذا نتج عن هذا العمل في الختام معرفة تفييد القارئ مرة أخرى. المهم في النهاية الوصول إلى رؤية موضوع هو متطور وجديد. وثمة مادة مخصصة لهذا الغرض، تتعرض إلى مغزى هذا العمل – إن كان تغريبياً أو لا- جاءت في شكل مونتاج معين. الإشكالية

---

[*] إن مادة دراسة كتاب «السينما عند بريشت» يعتمد على توضيح هذا التعامل المباشر الذي قام به بريشت في السينما. -المترجم-

مفتوحة. وفي مجرى تأثير بريشت على السينما، يجب أن ينقل هذا التأثير بواسطة هذا العمل، إلى أبعد من مساهمة بريشت في السينما.

بعض اتجاهات التأثير بواسطة المونتاج

1- تصيّد التقليد

كان كارل كوخ، وهو طرف في مناقشات سينمائية عديدة، صديقاً لبريشت في العشرينيات، وقد عمل في المنفى مع جان رينوار، ووجد ما هو جوهري، في تأثره ببريشت، في «**الحس العالي للمنطق**» وفي الصراع ضد «**الأخيلة الخاطئة**». ويكتب رينوار عنه: «طبّق كوخ في مناقشاتنا حول السيناريو والمشاهد هذا المنطق الصارم، الذي ساعد بريشت على إيجاد حلول، بدت باروكية دائماً، لكنها في الواقع لم تكن كذلك.. وكان هو الذي ساعدني حقاً وبشكل رائع ضد التقليد، وبالمساهمة في تقويضه أينما كنا نواجهه».

2- تجريد ودقة

يكتب جوزيف لوزي المخرج الأميركي الذي أخرج مسرحية «**غاليلي**»:
ما هي التأثيرات التي مارسها مسرح بريشت على عملي السينمائي؟ وما هو تأثير بريشت، الذي عرفته شخصياً، على علاقتي المباشرة بالسينما؟

- تجريد الواقع وإعادة بنائه بدقة عن طريق انتقاء رموز واقع.
- أهمية الإتقان في الإيماءات والتكوينات وخطوط الموضوعات.
- العناية بحركة الممثلين وآلة التصوير. لا شيء يخضع للحركة دون هدف. التمييز بين الهدوء والسكون.
- تدريب العين بواسطة الاستعمال الدقيق للعدسات ولحركات آلة التصوير.
- السلاسة في التكوين.
- إنجاز تباينات وتناقضات بواسطة المونتاج والنص. وهذه بداية الطريقة الأبسط، في الوصول إلى مؤثر التغريب الشهير.

- أهمية الدقة في استعمال الكلمة والصوت والموسيقى. تصعيد الواقع، من أجل إظهار قيمته التامة.
- تزويد كل عين منفردة برؤية أوسع.

3- تعليق

رينيه الليو: لا يمكن للمرء أن يتحدث عن بريشت، وينسى، أنه ماركسي.

4- تغريب بدون تغريب

طالب برنارد دورت في عام 1960 السينما، برؤية جديدة منتِجة للعلاقات الاجتماعية الملموسة بواسطة التغريب، وذلك للوصول بالمتفرج إلى آراء تاريخية، دون الإذعان إلى طريقة السرد البريشتية في السينما، إنما اعتمادها كمنطلق لكسر التأثير «التزييني» و«السحري» للفيلم.

5- خلق مسافة في السينما

قال آلان رينيه في عام 1962: لست أدري، إن كنت على معرفة كافية بمسرح بريشت... غير أنه من المؤكد، أني أحب إيجاد شيء ما، يكون بمنزلة معادل لتلك الحرية، التي أُحسُّها في كل أعمال بريشت المسرحية. وأنا لا أفكر باقتباس ما، إنما أنا أبحث أكثر عن معادل. وختاماً أتوجه بالنقد إلى تصريح لسارتر من عام 1944 (ربما لا يفكر سارتر الآن بهذه الطريقة) قال فيه بعد أن شاهد فيلم أورسون ويلز «المواطن كين»: رأيت فيلماً شيقاً، لكن هذه ليست سينما. هذا فيلم يعتمد الماضي المستمر، ولا يقدر المرء فيه أن يتماهى مع البطل ذاته، والمهم أن يكون هناك نوع من اندماج أو تقمص المتفرج بالبطل وما إلى ذلك. أنا أعتقد أن هذه نظرية، لكنها ليست الوحيدة.

6- تحوّل غودار إلى بريشت

إن فيلم «عاشت حياتها» (1962) هو بالنسبة للنقد البرجوازي فيلم بريشتي. لأنه مبني بفصول. تتقاطع بواسطة لوحات مكتوبة وبمحادثة ارتجالية مع فيلسوف.

أما فيلم «الاحتقار» (1965) فإن غودار يظهر فيه المخرج فريتزلانغ وهو يقرأ أمام آلة التصوير(*) قصيدة بريشت عن هوليود، وفي «الصينيون» (1967) تعرض صور سريعة لبريشت ثم نرى طلاباً يساريين. وسبورة، مكتوب عليها أسماء من أعلام تاريخ الفكر والفن العالمي. وكل الأسماء تمسح من على السبورة إلا اسم بريشت وحده يبقى.

وفي عنوان نضالي (ما العمل) يعترف غودار عام 1970 بموقف سياسي في العمل السينمائي، ويقابل بين المفاهيم الفكرية للعالم، بين المفهوم المثالي والميتافيزيقي وبين الماركسي والجدلي. وكمثال للأول عند، غودار، أن يقال: كيف تكون واقعياً الأشياء (بريشت). وكمثال للثاني، عند غودار، أن يقال: كيف تكون الأشياء واقعياً (بريشت).

ويرفض غودار التصورات التامة للعالم التي ليست مفتوحة (للنقد والتغيير)، لكن غودار يحوّل الجدلية المادية المنفّذة في أعمال بريشت، إلى تصور واقعي منعزل عن التجريد الوظائفي.

7- بريشت والسينما السوفيتية

يرجع الكساندر ديمشتز في مقالته (بريشت وعلم الجمال وفن السينما) التكوينات التغريبية لبعض الأفلام السوفيتية إلى تأثير بريشت: وكمثال مقنع لهذا الاستعمال فيلم «جياد النار» الذي أخرجه سيرجي باراجانوف، فبوسع المرء أن يشاهد هذا الفيلم ويقرأ مخرجه ليتعرف على صلة الفنان بمبدأ التغريب. يقول باراجانوف أنه يبحث عن العالم المتجسد، وما يجذبه فيه غير المألوف وغير العادي الذي يضع فقط الجديد في الحياة، الجديد والمميز ويساعد على كشف مضمون الحياة.

(*) هوليوود

عند كل صباح، لكي اكسب قوتي

أذهب إلى السوق، حيث تباع الأكاذيب

وأنا، حافل بالأمل

اصطف بين البائعين.

برتولت بريشت

8- معرفة رؤية عالم بريشت

يكتب سيرجي يوتكوفيتش حول «لينين في بولونيا»: «من الخطأ أن يُستنتج، أن الفيلم معمول وفق تتابع حدث معين مأخوذ من طرق تكوين نمطية لبريشت.. فإذا ما كان بريشت يرى، أنه من الضروري استعمال عناصر (فنية) على المسرح كالأغاني واللوحات المكتوبة والأشكال المختلفة للشعر وعناصر المسرح الشعبي ومبادئ التغريب، فإنه من الخطأ، استنساخ هذه العناصر في الفيلم، لأن الأمر يتعلق بابتكار هذا التنوع للوسائل في السينما، لكي تتم مخاطبة ذهن وعاطفة وذاكرة المتفرج، من أجل تعبئة قدرته على التفكير المتداع. ويمكن القول، أن فيلمنا استهدى، بهذا المعنى، ببريشت».

وينوّه يوتكوفيتش بالمستويات الدرامية المختلفة للفيلم والتي يمكنها أن تنتج حسب مبدأ بريشت مؤثرالتغريب.

9- مرافعة من أجل وسائل تغريب

ينطلق المخرج السوفيتي كوزنتسيف، بطريقة مماثلة، من البنية الهندسية ويطالب في مقالته (بريشت والفيلم الملحمي) بملحمة[*] الحدث الدرامي بواسطة استعمال وسائل وطرق تغريب كالتي طورها بريشت في المسرح الملحمي: لوحات مكتوبة، مقاطع شعرية مرافقة، مواد وثائقية مقتبسة، تعليق مباشر للمؤلف.

10- واقعية على مستويين

حاول كونراد وولف في فيلمه «سماء مقسمة» (إعادة) تقديم الواقع على مستويين في وقت واحد: على مستوى الإدراك العقلي وعلى مستوى المعايشة العاطفية المباشرة. يتحدث وولف عن حاجة جديدة للمتفرج، يجب إيقاظها، لأن الطموح الذي يجعل الإنسان قادراً على معرفة عالمه وسبر غوره ويخلق عنده القدرة على إدراك حياته الخاصة وتوجيهها، هو ما يجب

---

[*] جعله ملحمياً.

مطالبة الفن به دوماً، وأن طريق بريشت الذي يستهدى به أو الذي يُقترح من قبله هو بالنسبة لوولف ليس فقط ممكناً، إنما يجب أن يُسلك بدأب.

11- على الطريق أن يُسلك أولاً

يجاوب إيغون غنتر على سؤال حول فيلمه «الثالث»: «لا أحاول التصرف، كما لو كان ذلك يحدث على الشاشة». إذ يجب عدم إخفاء أن شيئاً ما يُصنع، إنما على العكس يجب الإشارة إلى أن شيئاً ما متفق عليه بين الناس، الذين يستخدمون التقنية لكي يسلّوا الآخرين. كما أنه ليس من المحرم التطلع في آلة التصوير. أما حركة الآلة الأفقية فلا يجب أن تحجب. وعلى التصوير أن يكون محسوساً دائماً.. ولا شك أنه توجد إمكانات أخرى، لكن على الطريق أن تُسلك أولاً. وأنا أعني بهذا مشكلة الحائط الرابع، حيث يتصرف المرء هنا بطريقة، كما لو كان المتفرج غير حاضر. وهذه المشكلة لم تعد ممكنة في المسرح. أنا شخصياً مع نظرية بريشت، لكن لا يمكن أن تُقتبس هذه النظرية بسهولة، إنما يجب الانطلاق منها والتبصر في التجربة الذاتية.

ترجمة قيس الزبيدي

قائمة(*) بالأفلام التي ساهم فيها بريشت :

1- أسرار صالون حلاقة

ألمانيا عام 1923

سيناريو وإخراج برتولت بريشت، أريك انغل، كارل فالنتين.

2- كوله فامبه

أو «من يمتلك العالم؟»

ألمانيا (1932)

سيناريو، برتولت بريشت، ارنست أوتفالد.

إخراج: سلاتان دودوف

تصوير: غنتر كرامبف

موسيقى: هانس ايسلر

3- المهرج

انكلترا (1936)

السيناريو: برتولت بريشت، فريتز كورتنر

إخراج: كارل غرونه

موسيقى: هانس ايسلر

4- الشُنّاق يموتون ايضاً

أميركا (1942 - 1943)

سيناريو: جون ويكسلي عن معالجة أصلية كتبها بريشت وفريتزلانغ.

(*) المقصود بهذه القائمة الأفلام التي ساهم فيها بريشت شخصياً، وليس الأفلام التي كتب لها نصوصاً مباشرة دون ان تعتمد في التنفيذ مثل نص (اوبرا القروش الثلاث). المترجم.

إخراج: فريتز لانغ.
تصوير: جيمس وونغ هاوه.
موسيقى: هانس ايسلر

5- اغنية الأنهار
ألمانيا الديمقراطية (1953 – 1954)
سيناريو: فلادمير بوزنر، يوريس ايفنز
إخراج: يوريس ايفنز
نصوص الأغاني: برتولت بريشت، سيمون كيرزانوف
غناء: بول روبسون
موسيقى: ديمتري شوستاكوفيتش.

6- الأم كوراج واولادها
ألمانيا الديمقراطية (1955)
(توقف الإنتاج بعد أسبوعين من التصوير)
سيناريو: أميل بوري، برتولت بريشت، ولفغانغ شتاوتة.
إخراج: ولفغانغ شتاوتة.
تصوير: روبرت بابيرسكه.
موسيقى: باول ديساو.



بريشت وعلم الجمال .. وفن السينما

أ . ديمشيتز(*)
A. Dymschitz

«قبل أن تبني البروليتاريا الروسية -بعد الثورة- صناعتها الثقيلة، بنت صناعتها السينمائية».

برتولت بريشت

إن علم الفن الحديث لا يمكن أن يتطور بدون أن يهتم ويحلل تلك الظواهر والعمليات التي تتضح فيها العلاقات والتأثيرات المتبادلة بين الأدب والرسم والموسيقى والمسرح وفن السينما.

ويجب أن يفحص فن السينما، الذي هو أكثر الفنون تركيبية، لكي تتضح علاقاته ببقية الفنون الأخرى. وطبيعي أن فن السينما فن مستقل تماماً وذو خصائص فنية ذاتية، ومع ذلك فإن مسألة تفحُّصه وكشف ظواهره تصبح مثمرة أكثر إذا ما جرى الاهتمام بالعمليات التي تَحْدث في الفنون المجاورة والتي تُغْني إنجازاتها فن السينما. إن النظريات الجمالية الجديدة التي تنشأ من تجارب الأدب والمسرح والفن التشكيلي تمارس تأثيراً كبيراً على نظرية وتطبيق الفن السينمائي الحديث. وكما في بقية الفنون الأخرى فإن فن السينما يحيا ويتطور أيضاً في تفاعله المتبادل مع كل مجالات الخلق الفكري، كما أنه يتمثل أكثرَ النتائج جدة في التفكير الخلاق، وإن أقرب الفنون إلى السينما هو فن المسرح ومنجزاته النظرية والتطبيقية

(*) عالم جمال سوفييتي.

التي يحولها فن السينما لصالحه ويحافظ بهذا على خاصيته كلياً، إذ لا شيء أخطر على الفيلم أكثر من (مسرحته). لكن السعي الانتقادي الخلاق، والمستقل بكل معنى الكلمة، للتجديد في المسرح، كان وسيبقى دائماً مثمراً للنظرية وللتطبيق السينمائي. إن تجارب ثورة أكتوبر في المسرح كانت بالنسبة لايزنشتاين مهمة بشكل غير اعتيادي، أما بودوفكين فإنه أخذ بنظر الاعتبار فن وتقاليد التمثيل من (مسرح الفنان)، هذه المدرسة الرائعة لستانسلافسكي. أما فن السينما الألماني فقد عرف المرء فيه بدون صعوبة، وخلال مراحل تطور مختلفة، التأثيرات الواضحة للنظام المسرحي الذي جاء به (ليبولد يسنر، وماكس راينهارت، وارفن بسيكاتور).

وفي يومنا هذا تلعب الأفكار الجمالية والتجارب الفنية لبر تولت بريشت دوراً ليس بالقليل، فالفنان لم يكن شاعراً ورجل دراما ومؤلف نثر ومخرجاً ومؤسساً لأفضل مسرح معاصر فقط، إنما كان أيضاً رجل نظرية، بحث في القضايا العامة لعلم الجمال كما بحث في القضايا الخاصة لعلم جمال المسرح والدراما. ومنذ سنوات شبابه حتى أيامه الأخيرة عبّر بريشت تحريرياً وشفهياً عن آرائه حول القضايا النظرية الفنية. وقد نشأ مذهبه الجمالي على أساسٍ من التفكير الثوري وعلى أساسٍ من العلم الثوري، واعتمد مذهبه هذا على مبادئ الماركسية اللينينية وتمت صياغته بالعلاقة الحميمة مع التجارب الفنية لبريشت كمؤلف وكمخرج. وأن التفكير العقائدي الجامد كان غريباً عن بريشت، وكمنظر وجد نفسه في حركة وتطور دائمين، ولم يعتبر أحكامه وصياغاته منتهية وغير قابلة للخطأ. وكان يصححها برغبة ويجعلها أكثر دقة عندما كان يكتشف ضرورة لذلك.

وهكذا، وعلى سبيل المثال، تخلى بريشت أثناء تطوره كفنان ومنظر عن بعض الدوافع الاجتماعية المبسطة التي أخطأ فيها في أعماله الأولى. كما أنه غير جوهرياً مضمون مصطلح «المسرح الملحمي» وأعاد النظر في العلاقة الأولى، غير الممتحنة بما فيه الكفاية، حول الآراء المسرحية لستانيسلافسكي. علينا إذن أن لا ننظر، بأي حال، إلى مذهب بريشت كنظام ثابت، إنما يجب رؤيته تاريخياً، ثم الاستفادة من الجيد من أعماله

الأولى حول قضايا الفن، والاستفادة من كل النتائج التي توصل إليها بريشت في زمن نضجه.

ومثل كل شيء في نطاق التراث الجمالي يحتاج مذهب بريشت والأعمال التي تتألف منه إلى تأمل تاريخي. كما أنه يحتاج إلى علاقة خلاقة في تطبيق أفكاره الفنية المتنوعة ومقدرة في تطبيقها، ليس فقط في الدراما والمسرح فحسب إنما في بقية الأنواع الفنية الأخرى. لقد كانت علاقة بريشت بالفن السينمائي محدودة، وقلما صرح شيئاً حول الأعمال السينمائية، لكن الكثير من أفكاره الجمالية، يمكن ويجب أن يتم استخدامها في نظرية وتطبيق الفن السينمائي.

نظام بريشت ونظرية فن السينما، تعاليم بريشت الخلاقة والتطبيق الفني لمعلمي فن السينما الحديث: هذه ليست أموراً مقفلة مطلقاً، إنما مواضيع ومهمات ناشئة موضوعياً، وبهذا الصدد سبق لسيرغي يوتكوفيتش أن صرح بحق عند أجوبته على أسئلة ناقد ألماني بما يلي:

أنا أعتقد، أنه ثمة توافق داخلي عميق بين أفكار ايزنشتاين حول الفيلم الذهني ونظرية بريشت حول المسرح الملحمي. فقد كان ايزنشتاين وبريشت ماركسيين، بحثا عن معنى التطور الجدلي للعمليات التاريخية والسياسية والاقتصادية والأخلاقية، وعلى هذا الأساس كانا رواداً، وفي صياغة أفكارهما احتاجا أشكالاً تعبيرية جديدة.. دائماً. وفي نفس الحديث مع الناقد الألماني تكلم «يوتكوفتش» أيضاً عن مسألة المدى العريض الذي استخدمت فيه أفكار بريشت في تجربة الفن السينمائي السوفيتي، والتي تحتاج إلى تأمل خاص.. وقال: **«إن تأثير بريشت على فننا يبدو لي شاملاً إلى حد كبير ويتوغل إلى أبعد من إخراج مسرحياته، وهنا أيضاً يجب على المرء أن يفكر عميقاً ويتحدث بتخصص».**

هكذا يجيب واحد من المخرجين السوفيت المعروفين حول سؤال: التأثير الذي مارسه بريشت على فن السينما. وفي المقالة التالية أريد أن أوجه الاهتمام إلى بعض أفكار برتولت بريشت التي لم تغن في مدلولها التام علم جمال المسرح والبناء الدرامي فقط، إنما أيضاً علم جمال الفيلم وبنائه

الدرامي. وأنا لا أزعم هنا بالطبع أنني سأحيط بعمل بريشت النظري كله، لأن هذا العمل كبير جداً ولا يمكن معالجة مضمونه العام في دراسة قصيرة نسبياً.

-1-

كما أكدنا فقد كان لبريشت علاقات محدودة بالفن السينمائي. وفي الرسالة المفتوحة التي توجَّه بها إلى لجنة المؤتمر الأميركي للتحقيق في «المواقف اللاأميركية» والتي طاردت فناني هوليود التقدميين وأرادت استجوابه هو أيضاً، أكد في هذه الرسالة بأنه ليس مؤلف أفلام. وتلك كانت الحقيقة كاملة: لأن السيناريوهات التي كتبها لهوليود لم يجر تقديمها للسينما. ومع هذا فإن ثمة ارتباطات لبريشت نشأت مع الفيلم على الرغم من كل ذلك.

في سنة 1932 ظهر الفيلم «كوله فامبه» من إخراج «سلاتان دودوف»، وهو واحد من أوائل الأفلام الثورية البروليتارية في ألمانيا. وكتب بريشت سيناريو هذا الفيلم بالتعاون مع «ارنست أوتفالد» كما أنه كتب الأغاني العظيمة الرائعة لهذا الشريط والتي لُحِّنتْ من قبل «هانس ايسلر» وغناها «ارنست بوش» وفي السنة السابقة 1931 ظهرت على الشاشة «أوبرا ثلاثة قروش» للمخرج «بابست». ورغم أن السيناريو لم يُكتب من قبل بريشت فإنه اعتمد المسرحية المعروفة له، لكن بريشت لم يكن راضياً عن هذا الفيلم أبداً، وبديهي، لا يمكن اعتبار بريشت كاتباً سينمائياً محترفاً أو ناقد أفلام. ومع هذا فقد اهتم في مقالاته وباستمرار ببعض ظواهر الفن السينمائي، ومنذ المرحلة الأولى في السينما مثّل بريشت الرأي القائل بأن السينما ستصبح فناً عظيماً. وفي المرحلة التالية لم يتوقف بريشت عن متابعة تقدم السينما حيث توغّل في قضايا سينمائية خاصة جداً، منها مثلاً قضية الموسيقى في الفيلم الروائي، وفي ذلك الوقت ثمّن بريشت في فن السينما الأعمال المبتكرة والمتميزة. لقد دافع عن التجديد في الفن، واعتبر الفيلم السوفيتي ابناً

للثورة: **«قبل أن تبني البروليتاريا الروسية، بعد الثورة، صناعتها الثقيلة بنت صناعتها السينمائية».**

ولقد ثمّن بريشت بشكل رفيع وغير اعتيادي فيلم «المدرعة بوتيمكين» واعتبره مثالاً للفيلم الثوري. كما وجّه عظيم اهتمامه إلى أعمال شابلن. ومنذ عام 1921 دوّن انطباعاته المتحمسة حول تمثيل شابلن في فيلم هزلي من فصل واحد. وفي عام 1926 ثبّت انطباعات جديدة عن شابلن في «البحث عن الذهب». وعبّر عن حماسه وتمجيده لعبقرية شابلن الفنية. وفي هذه الملاحظة كما في ملاحظات حول المسرح الألماني في العشرينيات أنتبه إلى أن شابلن طوّر أسلوبه التمثيلي الخاص خارج نطاق تقاليد المسرح. وتحدث في نفس الوقت حول فن التمثيل السينمائي الخاص، بالمقارنة مع فن التمثيل المسرحي. الذي لا يرضي - لأنه يحتاج إلى تجديد ليتطابق مع مهمة ملحمية المسرح. وهذا الدافع يبدو واضحاً في الملاحظة التي جاءت في **«المسرح الألماني في سنوات العشرين»: «إن الأداء التمثيلي الإيمائي هو فضيلة الفيلم الصامت. إن عناصر معينة اقتُبسَت في فن التمثيل المسرحي. وشابلن، المهرج السابق لم يستعمل التقاليد المسرحية إنما جدد بعيداً عنها في التعبير عن السلوك الإنساني».**

إن ما أثار اهتمام بريشت هو التقارب بين المسرح والسينما عبر التجربة الجريئة للفن السينمائي الشاب. وقد كتب بريشت عن تجارب بيسكاتور، التي ساهم هو فيها والتي اعتمدت على خلق علاقة عضوية بين السينما والحدث المسرحي، ووجد أن هذه التجارب كانت كلها تخدم المبدأ الملحمي والتأثير التعليمي للمسرح وتقويمها. وفي مقالة خاصة حول دور الفيلم في المسرح الملحمي، أكد بريشت على وجوب استخدام الفيلم، مشهداً بعد مشهد، في الحدث المسرحي، لكي يكون بوسع المتفرج أن يستوحي الصورة السينمائية المرتبطة بالحدث المسرحي، إذ في هذه الحالة سيتحول الفيلم إلى مشارك في الحدث التركيبي أو إلى جوقة بصرية.

إن تجربة بيسكاتورا أثارت حماس بريشت ودفعته إلى استعمال الصور السينمائية في إخراج مسرحياته. فعند تحليل مسرحية «الأم» التي

اقتبسها عن رواية «غوركي» سعى بريشت في عروض عديدة منها على توظيف الخلفية سينمائياً. وفي خاتمة المسرحية كان يريد عرض مقاطع وثائقية لصور عن ثورة أكتوبر، لكن الرقابة الألمانية منعت عرض هذه المقاطع السينمائية. إن تجارب بيسكاتور وبريشت لم تكن غاية في ذاتها، إنها محددة بمهام جمالية واجتماعية رفيعة. وفي المقالة المكتوبة عام 1938 «الأصالة الشعبية والواقعية» عقّب بريشت حول هذه العلاقة:

«لا يمكن الخلاف حول أن الأساليب نفسها، إنما يجب أن تسأل عن الهدف، والجمهور يفهم ذلك. وإن التجارب المسرحية العظيمة لبيسكاتور – وتجاربي – والتي دَحرتْ باستمرار، الأشكال التقليدية، وجدت سنداً عظيماً لها في قواعد الطبقة العاملة«.

إن المهام الاجتماعية التي عمل الشابان بيسكاتور وبريشت على حلها والتي علّمت الجمهور على التفكير السياسي، ارتبطت بمهام جمالية ودفعتها إلى الوجود. ولقد وضع بريشت في مجال كلامه عن التجربة البيسكاتورية، هذه الحالة بشكل جيد: «إن الجمهور يتمتع بفرصة رؤية وتقييم حوادث معينة ذات قيمة وأثر في سلوك أبطال الدراما دون أن يتسنى لهؤلاء الأبطال المتحركين أمامه مشاهدة هذه الحوادث. إن الفيلم يخلق إمكانات تمنح الكلمة في الدراما ثقلاً عظيماً، ومن جهة أخرى يتم عن هذا الطريق توسيع العنصر الملحمي للحدث، ويغني المسرح طريق حوادث ملحمية». وفي المقالة **«مسرح ترفيهي أم مسرح تعليمي»** جاء: **«إن من الضروري إعطاء دور عظيم وواضح للبيئة التي يعيش فيها الناس. إن المنصة بدأت تروي ولم يغب الراوية مع غياب الحائط الرابع. ولم تتخذ الخلفية وحدها، عن طريق اللوحات المكتوبة العظيمة، موقفاً إزاء الأحداث التي كانت تجري على المنصة، إنما كانت في الوقت نفسه تَستحضر في الذاكرة أحداثاً ثانية في أماكن أخرى، أو عن طريق عبارات لأشخاص تتعارض أو تتوافق مع وثائق معروضة أو تعطي أرقاماً معينة واضحة المعنى لأحاديث مجردة أو تعطي لمعنى الأحداث المرئية غير الواضحة في أعداد وجمل واضحة».**

وكما نرى فقد اكتسب المسرح عند الشابين بيسكاتور وبريشت صفات

في التطبيق المعين كما في التصورات الجمالية، جعلته قريباً من الفن السينمائي الذي هو فن السرد والدراما. ويبدو أن هذا الوضع قرّب جمالية المسرح والدراما عند بريشت إلى القضايا الجمالية للدراما السينمائية والإخراج السينمائي والتمثيل السينمائي. وسوف أعالج هذه القضايا من وجهة نظر مذهب بريشت الجمالي. وقبل هذه المعالجة يجب علينا لكي نوضح هذه القضايا أن نعرض بعض هذه المبادئ الجمالية العامة عند بريشت والتي هي قيّمة لمجموع الخلق الفني بما فيه الخلق السينمائي.

-2-

ثمة تصورات مختلفة تُشخّص بريشت كعقلاني وذهني فقط، كفنان للتفكير والتفكير فقط. وهذه التصورات ليس لها علاقة بالواقع، وهي تسقط في تناقض ولا تتلاءم مع مضمون وطبيعة الأعمال الواقعية العظيمة لهذا المؤلّف ولا مع أسس علم الجمال عنده. وإذا ما تسنى لنا ملاحظة أعمال بريشت التي هي مزيج من محتوى فكري عال مع الواقعية وحيوية في التعبير عن البيئة والشخصيات، فإننا سنرى أيضاً في علم جماله هذا المزيج من العناصر الواقعية والفكرية على أتم وضوح. إن بريشت كان فناناً ملتزماً بأفضل معنى لهذه الكلمة، لكنه كان عدواً صلباً لكل نوع من الالتزام السيء الذي يجد في الفن ظاهرة خاضعة مسبقاً لفكرة قسرية لا تنبع من الحياة.

وفي علم الجمال لا يجد بريشت «قوة الأوامر» إنما التعبير عن موضوعية الواقع. وفي مقالته «**آفاق وتنوّع طريقة الكتابة الواقعية**» التي كتبها عام 1938 دوّن: «**حول الأشكال الأدبية يجب أن نستهدي بالواقع وليس بعلم الجمال ولا حتى علم جمال الواقعية، نحن نأخذ علم جمالنا، مثل أخلاقياتنا، من حاجات صراعنا**».

لقد كان بريشت خصماً مناوئاً للفن الخطابي. ودعا إلى فن الإقناع. إلى فن التأثير، الفن الذي يمتزج فيه الالتزام والواقعية في وحدة لا تنفصم. وكتب في ملاحظاته: «عليكم ألا تتابعوا الكتابة على هذه الطريقة. صحيح

على المرء أن يتعرف على موقفكم الاشتراكي، لكن يجب عليه ألا يكون مضطراً إلى الوقوف إما معه أو ضده».

أعطى بريشت أهمية خاصة للتأثير الإيديولوجي في الفن، وعلى أساس من هذه الأهمية اعتنى بالمواضيع المعاصرة، وفي جواب له على فردريك دورنمات، الذي ثمّنه كفنان وإنساني، وعارض آراءه القائلة بعجز المسرح في التعبير عن الحاضر. وأوضح بريشت، «إن مسرحية الحاضر هي المسرحية التي تدعو إلى تغيير العالم».

ومع ذلك فالأمر أصبح واضحاً: إن عالم اليوم بالنسبة لناس اليوم قابل للوصف، فقط، إذا ما وصف بأنه قابل للتغير. وبالنسبة للناس فإن الأسئلة تكون قيّمة على أساس الأجوبة. وأن الناس تهتم بأوضاع وأحداث تستطيع إزاءها شيئاً. إن حيوية موقف الفنان لا يجد عند بريشت من سعة رؤية الواقع ولا يقلل من غنى بحثه المضني. وانطلاقاً من هذا المفهوم كان هو بحق فناناً اشتراكياً نموذجياً.

وأثناء ما حدد في شبابه مهام المسرح من وجهة نظر ضيقة بعض الشيء، حيث رفض في بعض إيضاحاته الجمالية «لحظة التسلية» عند المتفرج، تراجع عملياً ونظرياً عن هذا «التحديد الضيق». ولنذكر هنا عباراته الصغيرة التي جاءت في «مهام المسرح»: «إن على مسرح هذه الحقبة أن يسلّي الجماهير ويعلّمها ويحمسها، عليه أن يقدّم أعمالاً فنية تلتزم بواقع إمكانية بناء الاشتراكية. على هذا المسرح إذاً أن يخدم حقيقة الإنسانية والجمال».

غالباً ما جرى اتهام بريشت بالتوجه فقط إلى العقل في أعماله وتناسي العاطفة في هذا المجال. لكن بريشت يجيب: ليس حقيقة أن المسرح الملحمي يتجاهل نداء الصراع «أيها العقل - أيتها العاطفة». إنه لا يستغني بأية حال عن العواطف: إن بريشت لم يسر في ركاب الحسيّين البرجوازيين الذين حاولوا فصل العقل عن العاطفة وتحرير منطقة العاطفة من «رقابة» العقل. لقد دافع عن فن يعلّم «العواطف العظيمة»: «إن العواطف تشارك بصنع منحنيات التطور الإيديولوجي»، وأكد بريشت

أن الفن المسرحي خاصة يبقى شكلياً، خارجياً وفارغاً إذا لم يعرض «ناساً أحياء».

ووجد بريشت نفسه، وهو الفنان الواقعي الملتزم بموقف واضح، والذي يتحدد عمله بهدف اجتماعي، في نزاع فكري دائم مع مختلف الفنانين والكتاب المعاصرين القائلين بعفوية الرؤية للعالم. إن الالتزام الفكري عند بريشت كان يميز عمله بدءاً من انتقاء الموضوع إلى عملية إبداع النموذج. ولكم هو واضح الخلاف بين مفهوم بريشت عن «الحكاية - Fabel» و«الشخصية» وبين المبدأ الحديث لـ «تيار الحياة» والاستنساخ الطبيعي، يكتب بريشت: **«الحكاية لا تتضمن ببساطة سيَر الحياة المشتركة للناس. من هنا فإن النماذج ليست ببساطة صوراً لناس أحياء، إنما هي مصاغة ومعدّة وفق أفكار معينة».**

في الفترة الأخيرة من حياته عني بريشت كثيراً بقضية الواقعية الاشتراكية، وبودّي أن أتعرض إلى فكرةٍ هي مهمة جداً لكل الفنانين، أن الواقعية الاشتراكية لا يمكن أن تنحصر بمسألة الأسلوب. إنما تبقى دائماً مسألة المنهج الذي يتم التعبير عنه بأساليب مختلفة. وعلينا أن نفهم حوار بريشت مع زميله كاتب الدراما فردريك وولف: **«الواقعية الاشتراكية ليست مسألة أسلوب. وانا اتفق معك بشكل مطلق بأن مسألة اي وسائل فن يجب أن تنتقى، هي فقط مسألة الكيفية التي ننشط بها اجتماعياً، نحن معشر الكتاب، جمهورنا. وفقط، كل وسائل الفن المكنة، التي تعين على ذلك، اكانت قديمة أو جديدة، علينا أن نجربها في سبيل هذا الهدف».**

وبدون أية مصالحة مع الاتجاهات المعادية للواقعية في الفن، فهم بريشت البحث عن أشكال تغني الواقعية وأدان التجارب الأسلوبية غير المقبولة في المسرح الواقعي. وفي حديث له مع معاونيه في فرقة برلين قال: **«إن طريقة العرض للمسرح الواقعي الجديد هي استجابة للصعوبات التي تضعها المواد الجديدة والمهام الجديدة».**

ومن أجل السعي لتمتين وظيفة المعرفة في الفن، فكّر بريشت ليس

فقط بمبادئ تغني الحكاية وتكوينها وشخوصها، إنما أيضاً بحلول فنية تنشط القارئ والمشاهد وتساعد في إدراك الظروف والحوادث والشخصيات الفنية بشكل حاد فكرياً وحسياً.

وقد استخدم بريشت مبدأ «التغريب» الذي صاغه نظرياً وحققه عملياً في كثير من مسرحياته. لقد استطاع بريشت رصد هذا المبدأ في الأدب الكلاسيكي للواقعية (عند شكسبير وغوته) كما في الصور السردية لبروغيل، كذلك في التراث الشعبي لكثير من الشعوب كما عند شابلن في تمثيله الإيمائي الكوميدي «أضواء المدينة والأزمنة الحديثة».

كيف يصوغ بريشت نفسه مبدأ التغريب أو مؤثر التغريب؟

في أعماله توجد تعاريف كثيرة جداً يكمل بعضها بعضاً وتنوّه دائماً الجوانب الجديدة لهذه الظاهرة، وبودنا هنا أن نقدّم واحداً من هذه التعاريف، يقول بريشت: **«أن مؤثر التغريب ينشأ وقتما يتم استحضار شيء للفهم ووقتما يثير هذا الشيء الانتباه بتحويله من شيء مألوف ومعروف وموجود بشكل غير مباشر إلى شيء خاص وأخاذ وغير متوقع. إن البدهي يبدو في كيفية معينة غامضاً، وهذا يحصل فقط من أجل جعله مفهوماً بشكل أفضل».**

من هذا التعريف، ومن تجارب بريشت الفنية ككاتب ومخرج، يتضح أن مؤثر التغريب يشمل على الصعيد الأدبي دائرة عظيمة من الظواهر، من المشهد المستقل والأبطال حتى الحوار المتبادل والعناوين. ومن هذا التعريف يتضح أيضاً كيف أن بعض نقاد بريشت أخطأوا في محاولتهم اعتبار مؤثر التغريب كمسألة شكلية ليس الغرض منها معرفة وتحويل الواقع، إنما الشك إزاء الواقع والبحث عن طرق مفتعلة ترضي الأذواق المتخمة.

وعلى العكس من هذا وجد بريشت في «التغريب» وسيلة لتنشيط الموقف الثوري عند المتفرج تجاه العالم. ولم يعتبر هذا المبدأ حلاً كلياً من الناحية الفنية، إنما اعتبره وسيلة فعالة لإغناء أصول الدراما وفن المسرح. ووجد فيه **«طريقاً قطعنا شوطاً فيه، وعلى التجارب أن تستمر. إن المشكلة**

قائمة في كل الفن وهي عملاقة والحل المطروح هنا هو فقط من حلول ممكنة لهذه المشكلة التي تعلن: كيف يتسنى للمسرح أن يكون مسلياً وتعليمياً في نفس الوقت».

لا شك أن هذه الآراء الجمالية التي ذكرت جديرة باهتمام رجال فن السينما لأنها ذات معنى عظيم.

-3-

يتوجب علينا ألا نبحث عند بريشت عن تعابير خاصة بقضايا الدراما السينمائية. لكن الكثير مما كتبه حول قضايا الأدب والمسرح يمكن «عكسها» بدون شك على نطاق قوانين الدراما السينمائية، وجدير بالملاحظة في هذا الصدد كتيّب صغير للناقد بريشت «تعليقات حول ستيفنسون» حيث نجد التعليق التالي: «**مشوّق أيضاً ما يقدّر للمرء مشاهدته بدقة من أقاصيص ستيفنسون. إن المرئيات السينمائية وُجدت على هذه القارة قبل الفيلم. أليس لهذا السبب يبدو مضحكاً التأكيد على أن التقنية عن طريق الفيلم جاءت بمرئيات جديدة في الأدب. فمن الناحية اللغوية الصرف بدأ التجميع وفق وجهة النظر المرئية في أوروبا من زمن طويل. رامبو مثلاً اعتمد المرئي الصرف، لكن عند ستيفنسون تنتظم كل الحوادث بصرياً**».

في هذه الملاحظات يقترب بريشت، بدون أن يعلم، من ايزنشتاين الذي اهتم أيضاً بقضايا التفكير والرؤية السينمائيين عند مجموعة من الأدباء الروس والأجانب الكلاسيكيين قبل ظهور فن السينما.

تحدثنا عن القرابة المبدئية بين الدرامية الملحمية(*) ودرامية الفيلم. وفي ملاحظات بريشت حول شكسبير نجد تأكيدات مهمة جداً، تكشف جوهر هذه القرابة. كتب بريشت: «**إن العنصر السائد للمونتاج يجعل الأمر ملحمياً**». وبدهي أن المقصود هنا ليس مونتاج الفيلم لكن هذا التأكيد يوضح الكثير من جوهر درامية الفيلم ومن فن البناء المونتاجي.

(*) المبنية بعناصر ملحمية.

إن مبدأ التغريب «مؤثر التغريب» الذي صاغه بريشت نظرياً ونفذه عملياً، يشكل للفن الدرامي السينمائي أهمية فائقة. وفي درامية الفيلم السوفيتي جرى تطبيق هذا «المنهج» مبكراً، وبشكل مستقل عن بريشت، حيث استعمل خاصة في صور ذات تأثير ثوري عظيم عند ايزنشتاين وبودفكين ودوفشنكو وباراجانوف. وما تزال اليوم هذه المسألة حيوية في درامية الفيلم وإخراجه، لأنها تنشأ من الحاجة الطبيعية لتقوية طاقة المعرفة في هذا الفن.

ويعود استعمال مؤثر التغريب في بعض أعمالنا السينمائية إلى تأثير جمالية درامية بريشت. ولنذكر بهذا الخصوص فيلم المخرج الضليع ببريشت سيرجي يوتكوفتش: «لينين في بولونيا» الذي اعتمد في الكثير من تفاصيل بنائه على مبدأ بريشت في التغريب.

وفي مجال إعداد الأعمال الكلاسيكية من التراث للمسرح كشف بريشت عن خطرين جديرين بالاهتمام **«التقليدية المحافظة، والتجديد الشكلي الدعي. هنا تضيع الطراوة الأصلية للأعمال الكلاسيكية التي هي عنصرها المثير والجديد والمثمر في أوانه والعلامة الفارق الأساسية لهذه الأعمال»**.

نحن لا نحتاج هنا إلى التأكيد على حيوية هذه الأفكار الانتقادية لبريشت ضد الاستنساخ في تقديم التراث الكلاسيكي.

غير أن بريشت هاجم أيضاً التقديمات الشكلية للأعمال الكلاسيكية: **«يجب ألا نسعى إلى تجديدات شكلية خالصة، خارجية وغريبة. علينا أن نستخرج المحتوى الفكري الأصلي للعمل وندرس لهذا الغرض الموقف التاريخي لوقت نشوئه، كما نتعرف على موقف وميزة المؤلف الكلاسيكي الخاصة»**.

إن منطلق بريشت في النظر إلى مسألة «المسرحة» و«الفيلم»[*] ناتج من عقد الصلة بين التفكير التقدمي للماضي وبين التفكير التقدمي لحاضرنا. والمقصود هنا ذلك النوع من عقد الصلة بين الأزمنة القادر أن يجعل الأعمال العظيمة للماضي قريبة من عصرنا.

---

[*] الإعداد المسرحي والإعداد السينمائي.

وحينما قدم تلميذه بينو بيسون مسرحية «دون جوان» لموليير وقف بريشت إلى صفه في الإعداد الحر للأصل، طالما كان هكذا إعداد الحر لا يخرّب الأسس الفكرية والجمالية للأصل.

وأكد بريشت: «**من الناحية الشكلية تحرر بيسون قليلاً، حيث تفادى تقديم المسرحية في فصولها الخمسة، وهو نوع من الشكلية ساد وقت موليير، وبواسطة عملية سهلة تمكن من تصعيد المتعة عند الجمهور دون أن يضحّي بشي من معنى المسرحية**».

حول إعداد «حكايات هوفمان» لأوفنباخ للسينما، الذي لم ير النور، بدأ بريشت ملاحظاته: «**إن العمل الشهير لأوفنباخ يبدو صالحاً للسينما، إذ يمكن فيه التخلي عن شكل الأوبرا الصرف، ويمكن تقديم كل المقاطع الموسيقية العظيمة بطريقة تبرّر واقعياً الموسيقى والغناء. عندها سوف يتم الغناء إذا كان ممكناً في الفيلم الواقعي**».

والمميز في تقديم بريشت الواقعي لهذه الأوبرا هو التعويض عن الدافع الرومانسي عن طريق دافع واقعي والاستعانة بمؤثر التغريب.

كتب بريشت: «**في الأصل يحصل هوفمان على نظارة سحرية، يرى خلالها كل شيء رومانسياً، بعكس الواقع. أما في الفيلم فيمكن أن يعطي نظارة يرى خلالها الحقيقة. وفي مغامرات الحب الثلاثة سوف يقدِر أن يرى المراة المعشوقة كما هي في الواقع، وسيوضح هذا رغبته في إنهاء المسألة الغرامية بسرعة وتعميق سوداويته**».

لقد احتاج بريشت «**نظارة الحقيقة**» أيضاً لأنه أراد استعمال عملية التغريب في كشف أبعادٍ اجتماعية عديدة يتيحها هذا الموضوع الواقعي الاجتماعي العظيم: الطالب يرى في أستاذ الجامعة المحبوب والمتهور حماراً يلتهم الكتب على الطاولة. والطبيب يكتب بدل الوصفة وصل دين ويدرس بدل كتب الطب كتاب الأجور التي يطلبها في المعاينات.

إن دراسة الإعداد البريشتي لـ«حكايات هوفمان» يرينا فكرة بريشت، الفكرة - السينمائية المميزة النموذجية لمواقفه الاجتماعية الجمالية. وفي نفس الوقت تبرهن هذه الفكرة عن نظرته الحرة والواثقة

لقضية «التفليم» التي رأى فيها تركيبية من الأصل وفكر الحاضر تبحث عن تفكير وخلق معاصرين. ولم ير بريشت في التفليم «ترجمة» ميكانيكية للأصل إلى شكل فني إنما هو فصل في الخلق المستقل، يكون ملتزماً أكثر طالما وجب عليه التعبير بعناية عن جوهر الأصل وميزته.

-4-

إن الموضوع الأساسي لعمل بريشت الجمالي هو مواضيع عمل الإخراج وفن التمثيل. وقد توصّل بريشت إلى صياغة نظام متغير عبر التجربة. وبودي هنا فقط أن أتعرض إلى آرائه المعتمدة على التجربة المسرحية والممكن تحويلها إلى فن السينما. في المخرج كما في الممثل رأى بريشت الفنان المربي والفنان المناضل الذي يؤثر بحيوية على المتفرج، هذا الذي يساهم بدوره في عملية التجديد الثورية العظيمة للعالم. ولقد دعا بريشت رجال المسرح الخبير على إلى النفاذ بعمق في مضمون العمل الفني: **«أكثر من النظام الفلسفي تختفي في العمل الفني الكيفية المصنوع فيها. والمعنيون يبذلون الكثير ليثيروا الاعتقاد أن كل شيء يسير لحاله، كما لو كان ينعكس في مرآة صافية، ويدهي أن هذا تضليل، ولو أن البعض يعتقد أنه بهذا يصعد من متعة المتفرج، لكن الحال ليست كذلك، فالمتفرج الخبير على كل حال يتمتع في الفن بالصنعة الفنية، العنصر الفعال في الخلق»**. إن هذه الملاحظة ذات المعنى الكبير تصوغ مهمة فنية عظيمة.

إن الهدف هنا هو إشراك المتفرج في عملية الخلق، وكشف الدوافع الخفية التي يعتمدها العمل الفني أمامه وقيادته في عالم المؤلف الفكري، في فكرته الداخلية كما يمكن لبيلنسكي أن يقول.. «لأننا -يستمر بريشت- **لا نقدر أن نصنع المواهب، لكننا نقدر بحيث أن نضع أمامها المهام»**.

وأهم مهمة في تقديم أي عمل أدبي على المسرح (أو في السينما) تتلخص بالتوغل في «الدافع» الفكري الأساسي لهذا العمل.

من هنا تأكيد بريشت على **«الفكرة المسرحية»** التي تتناسب مع فكرة المؤلف. وقد وجد بريشت تعبير الفكرة المسرحية (في فن السينما يجب

تسميتها «**الفكرة الفلمية**») في تشكيل الشخصيات من قبل الممثل وفي إظهار الأفكار الداخلية للمؤلف في الشخصيات.

إن كل اكتشاف في نطاق التكوين والشخصيات لا يمكن أن يعزل عن الاكتشاف الشامل المرتبط في النفاذ إلى مضمون الحكاية، وأن النفاذ إلى جوهر وتطور الحكاية وإدراكها في كل ثراء مضمونها يبني، وفق رأي بريشت، أساس «**الفكرة المسرحية**».

وفي «الأورغانون الصغير» يكتب بريشت: **كل شيء أساسه الحكاية، إنها قلب الإعداد المسرحي. فعن طريق ما يجري بين الناس، يأتينا كل ما هو قابل للنقاش وللنقد وللتغيير**». إن النموذج يبدو في أعماقه مفهوماً فقط عن طريق عميق للحكاية «لأن الممثل يتسلط على النموذج وقت تسلطه على الحكاية».

إن النفاذ العالي إلى جوهر العمل الفني الذي يستند على علم جمال مسرح بريشت الموظف اجتماعياً، وفق تفكير تاريخي، بشكل فعّال ضد الشكلية وليس له علاقة، كما يؤكد بريشت، ببدعة الأسلبة المتداولة. ولقد ناضل بريشت من أجل فن مسرحي واقعي ووقف ضد العروض المسرحية التقليدية النمطية المميزة للمسرح البورجوازي. كما أنه أدان تحويل المؤثرات المسرحية المبتذلة إلى السينما في إنتاج هوليود وأوفا الألمانية.

وفي مقالة «حول المسرح التجريبي» أظهر بريشت بشكل مشوّق جداً سمات تمثيل التغريب بالمقارنة مع التمثيل الذي يعتمد على الاندماج او التماهي **Identifikation** مع النموذج. ولم ير هذه السمات في التأرخة(*) **Historiesieren** أو في تبرير علاقة المتفرج بالشخصيات والظروف فقط، إنما أيضاً في تقديم متعدد الجوانب للشخصيات.

«**إن تغريب حادثة أو شخصية تعني ببساطة نزع البدهي والمعروف والواضح عن الحادثة أو الشخصية وإثارة الاندهاش والفضول حولها**».

ولنأخذ غضب الملك لير حول نكران الجميل الذي لقيه من بناته،

(*) النقل التاريخي للأحداث المسرحية.

فبالإستعانة بتقنية التماهي يقدر الممثل أن يعبر عن هذا الغضب ويجعل المتفرج يرى غضبه أكثر الأمور طبيعية في العالم. أما بالاستعانة بتقنية التغريب فعلى العكس من ذلك فإن الممثل يعبر عن غضب لير بكيفية تثير اندهاش المتفرج لأنه عندها سيتوقع كل ردود فعل أخرى من لير إلا الغضب. إن موقف لير يغرّب هنا، وهذا يعني أنه يصور بطريقة مثيرة للاهتمام وأخاذة وخاصة، كظاهرة اجتماعية ليست بدهية.. التغريب إذن يعني التأرخة، يعني رسم الحوادث والأشخاص كشيء تاريخي، كشيء سالف. والشيء ذاته يمكن أن يحصل مع المعاصرين أيضاً، بحيث يمكن أن ترسم مواقفهم كشيء مرتبط بالزمان، تاريخي وسالف، بهذا نكسب أن المتفرج يستقبل في المسرح كمغير عظيم.. لا يقبل العالم إنما يسيّره. إن المسرح يقدّم له العالم ليغيره.

إن مؤثر التغريب ظاهرة واسعة جداً في الفن السينمائي الحديث. وهذه الظاهرة مميزة خاصة في الفن السينمائي السوفيتي. وقد ذكرت كيف أن الأفلام الصامتة لايزنشتاين وبودفكين ودوفنشنكو اعتمدت مؤثر التغريب ونتعرف في السينما الجديدة المعاصرة على محاولات طموحة في استعمال مؤثر التغريب، وكمثال مقنع لهذا الاستعمال فيلم «جياد النار» الذي أخرجه سيرجي باراجانوف. فيكفي المرء أن يشاهد هذا الفيلم ويقرأ تعليقات مخرجه ليتعرف على صلة هذا الفنان بمبدأ التغريب. يقول باراجانوف: **«أنه يبحث عن «العالم المتجسد» وما يجذبه فيه غير المألوف وغير العادي الذي يضع فقط الجديد في الحياة، الجديد والمميز ويساعد على كشف مضمون الحياة».**

لقد جاهد بريشت من أجل نموذج ممثل جديد يساهم بشكل فعال في الحياة الاجتماعية ويعبر في الفن عن موقعه الاجتماعي. إن على الممثل ألا يكون منافقاً لأنه ليس بقرد أو ببغاء. وفي صياغة حل لهذه المشكلة الجمالية، انطلق بريشت من ضرورة إحلال التغريب محل تقنية التماهي. وتوصّل إلى استنتاج صحيح ومهم هو حاجة تقنية التغريب عند الإعداد إلى تقنية التماهي والتحويل.

لقد حاول بريشت تحديد تطور الشخصية في عمل الممثل بشكل بياني، وثبّت هذه العملية في ثلاث حالات. الأولى وهي الحالة الانتقادية، حالة الفهم غير التام، والنفور، والرقابة الذاتية. الثانية حالة التماهي، البحث عن حقيقة النموذج في المعنى الذاتي: اتركه يعمل ما يريد وكيفما يريد. لكن كل شيء هو فقط التحضير للحالة الثالثة: الحاسمة والنهائية والتي يوصل فيها ممثل مسرح التغريب، الشخصية المجسدة من قبله إلى المجتمع ويظهرها من موقع **«الالتزام إزاء المجتمع»**.

إن الانصراف عن التقابل الميتافيزيقي بين التماهي والتغريب هو بلا شك من أهم الإنجازات في تطور بريشت الجمالي.

وإنني حين أنهي مقالتي التي تطمح أن تعطي بعض مقولات جمالية بريشت، لا أريد أن أشحنها باستنتاجات. لأن هذه الاستنتاجات تعطى من الحياة وعمل الفنانين وتأملات النظريين. لقد أردت فقط أن أدفع الفنانين والنظريين إلى التفكير ولم أرد استخلاص استنتاجات سريعة.

ترجمة قيس الزبيدي



ورشة عمل حول بريشت والسينما

ولفغانغ غيرش
WOLFGANG GERSCH

ذات مرة قال بريشت هناك نوعان أثنان فقط من المخرجين في العالم، الآخر هو تشارلي شابلن!

بغض النظر عن صحة هذه المفارقة أو عدمها، فأنها ليست متبجحة كما قد تبدو للوهلة الأولى. ذلك أنها لا تُحدِّد جودة الممثل، الذي يمتلك سمعة فاخرة من لدن برشت وجماعته، بل تشير إلى نوعية المبدع نفسه، الذي كان مخرجاً وكاتباً مسرحياً في آن واحد.

كان بريشت عبقرية مسرحية. وعلى الرغم من أنه لم يكن ممثلاً، إلا أنه كان يمتلك موهبة خاصة في تمثيل المشاهد والشخصيات، التي كان يخلقها في مخيلته. وكانت كتابة المسرحيات بالنسبة له سبيلاً لدخول عالم المسرح الذي أحسَّ، منذ شبابه، برغبة شديدة في أن يصبح جزءاً منه. وفي السنوات الأخيرة فقط من حياته، حصل على مسرح خاص به مكّنه من تجريب وممارسة حلمه الكبير، الذي كان يتطلع إليه. وهكذا حتى الأوقات، التي لم يكتب فيها مسرحيات جديدة، لم تكن أوقات أزمة بالنسبة له، بل كانت مليئة بقدر كبير من الإنتاج. كانت فترة إخرج فيها أعماله المسرحية وأذاع، على نطاق عالمي، سمعة وشهرة فرقة «برلينر أنسامبل».

لقد بدأ تأثير بريشت يتجلى على الصعيد العالمي أواسط الخمسينيات. إذ حصل على جوائز في مهرجان المسرح العالمي بباريس في عام 1954 لمسرحية «الأم كوراج» ولأداء فرقة «برلينر أنسامبل». ورغم ذلك تعيّن أن تنقضي عدة سنوات حتى يحصل على اعتراف حقيقي بقدرته. لقد

تميّزَ أسلوبه المسرحي بالتمرّد والتحريض والإثارة المفتوحة على آفاق جديدة.

في خريف عام 1956وعندما كنتُ طالباً في معهد السينما، تحقّقت صلتي الأولى بفرقة «برلينر أنسامبل». آنذاك كانت هناك شائعات تدور من أن الفرقة لديها أفكار ليبرالية. في أغسطس (آب) من ذات العام مات بريشت. ولكني لا أتذكر أن البلاد قد أُصيبت بصدمة إزاء ذلك. لم يكن على المسرح ديكور موحد، بل عدداً من الأشياء التفصيلية تظهر من خلفية المسرح. لم يكن هناك تقليد مألوف للواقع، لكنها كانت تبدو طبيعية جداً، لا سيما عربة الأم كوراج المغطاة بالجنفاص. كان المسرح خلواً من كل ما يمكن أن يَستثمِر الاستحسان والإعجاب سواء عبر المغالاة أو أية محاولة للتشويق من خلال الأداء المسرحي. كان شيئاً مختلفاً تماماً، طبيعياً. إذ لم يتعمد إخفاء المشاهد العنيفة، بل أبرزَها بوضوح. فكان الجنود المسلّحون في «دائرة الطباشير القوقازية» يتحركون على المسرح بوجوه بشعة ويؤدون حركات عنيفة.

مازلت أتذكر النقاشات مع أساتذتنا من البروفيسوريين المرموقين، الذين كانوا يحملون وجهات نظر تقليدية. بيد أنهم لم يشاركوا وجهات النظر السياسية لقيادة الحزب، التي اتهمت بريشت بالقنوط والتشاؤم من ناحية، إلا أنهم «الأساتذة» كانوا حيارى إزاء مفهوم بريشت الجديد عن المسرح. فقد تساءلوا لماذا كان السطح واطئاً (في مسرحية الأم كوراج) حيث كانت تجلس البنت الخرساء-كاترين-وتقرع الطبل محذرة، في محاولة لإنقاذ مدينة هاله. ذلك أن الجندي المهاجم كان بإمكانه أن يخبطها بيده ويجرّها من السطح الواطئ. اشتكى الأساتذة من سخريته وهجائه للمنطق العام البسيط، لأنهم أحسوا بغياب الحلم(الوهم) الذي اعتادوا عليه. لكن بريشت قام بتفكيك هذا الوهم، وأرخى من الناحية العلمية قوانين المسرح القديمة، عبر التغريب الذي أكساها حيوية جديدة.

ولا يمكن تقديم فكرة تقريبية عن طبيعة مسرح بريشت إلا من خلال التسجيل واستخدام تكنيك الأفلام عبر الفوتوغراف وتسجيل الصوت، وقبل

كل شيء بواسطة الفيلم فهذا الأخير يوثّق المشاهد وتتداخل العلاقة بين حركات التمثيل والإيحاءات في حركات الشخوص. بعبارة أخرى عبر الأفلام الناطقة، لغةً وموسيقى. وهذا ما يشكل ملمحاً هاماً للتعامل مع مسرحياته وتقويم ملاحظاته عنها. كيف كان بريشت يتعامل مع نظريته وهو يقوم بإخراج عمل بنفسه؟ ماذا كان يمكن تعلّمه منه حول نوعية المسرح، الذي قدّمه في الفترة الأولى من تأسيسه فرقة «برلينر أنسامبل» وما أصبح عملياً طي النسيان؟ فهل كانت تختلف عن الأعمال، التي ميّزت الصورة المألوفة عن مسرح بريشت بعد وفاته؟ هذا هو ما يبدو من أكثر الأسئلة إثارة، التي يقدمها الفيلم.

تُقدّم مجموعة الأفلام هذه فرصة فريدة لإلقاء نظرة على الأفكار الأساسية للمشهد البريشتي، وملاحظة تطورها حتى استكمال صورتها النهائية. بعبارة أخرى إن هذه الأفلام تقدم بريشت الأصلي و الفذ. لقد سمينا برنامجنا «ورشة عمل برتولت بريشت»، في محاولة جريئة لمقاربة فن بريشت، الذي كان دون أدنى شك نتاج كفاءة عالية وقدرة مسرحية عبقرية. لقد قال ذات مرة عن نفسه أنه شغوف جداً بإخراج أعماله سوية مع طلبته. وكانت إحدى مميزاته أنه كان محاطاً بدائرة من الناس، كانوا مستعدين للنقاش والتجريب، ولتحليل العمل وتوثيقه. كانت كتب الموديل لفرقة برلينر أنسامبل« تعكس فكرة الورشة بنفس الطريقة، التي تعكسها أفلام البرنامج.

ولغرض توثيق عمله في المسرح لم يستخدم برتولت بريشت الفيلم بالمعنى البسيط. ربما يكون قد بدأ ذلك بالفيلم الذي صوره في عام 1929عن هيلينا فايغل وهي تضع المكياج. وقام بنفسه بتقطيع الفيلم إلى مراحل مستقلة، قال عنها «عند وضع المكياج، كل حركة عضلية تؤدي تعبيراً كاملاً عن الروح». وهكذا فأنه لم يكن مهتماً بالتطور الانسيابي الرشيق للمشاهد، قدر اهتمامه بالمتبدلات العاصفة في الفعل. كم أعار اهتماماً خاصاً بالإنقطاعات التي تظهر في مادة الفيلم. لذلك عندما أنتج هو(أو صديقه السينمائي كارل كوخ) في عام 1931 فيلم «الرجلُ رَجُلٌ»، صوّر مشاهده على «دفعات». وهكذا توصل إلى طريقة بيتر لوره الملحمية في

التمثيل. وبذات الطريقة صوّرت روث بيرلاو، مساعدته، في عام1947 فيلما عن مسرحية غاليلي، في هوليود مستخدمة تصوير المشهد بلقطة واحدة (لقطة عامة من موقع واحد ثابت)، قد تبدو هذه الطريقة بالنسبة لغير المختصين عصية على الفهم، ذلك أنهم، في السينما، يشاهدون تغيير اللقطات والمشاهد والصور المختلفة بشكل مستمر. بيد أن هذه الطريقة تعطي أولئك المشاركين في الورشة، من الذين لهم معرفة بتطور المشاهد، فرصة لفهم أنفسهم والتعرف على هويتهم. وخلال عمله مع الفرقة «برلينر أنسامبل» حافظ برتولت بريشت على طريقة مماثلة وذات تكاليف غير مرتفعة، طريقة التوثيق الفوتغرافي، التي أدت في نهاية المطاف إلى ذات النتيجة، دون الحاجة إلى استخدام أدوات تكنيكية عالية التطور، وإنارة إضافية.

لم يكن الفيلم بالنسبة لاهتمام بريشت قضية برنامجيه، وهذا ما يتضح من تصريح أدلى به في عام 1926 حول الوسيط الجديد من: «أن الفيلم يجهز السرير للمسرح». وقد أراد بذلك أن يوضح أن الطبيعة التوثيقية لهذا الوسيط «تُرينا الحقيقة عارية». لكنه سرعان ما أدرك أن مسرحاً جديداً لا يمكن خلقه من الفيلم بصيغته الدراميه و البنيوية. لكنه استخدم الفيلم لاحقا في المشهد الأخير من مسرحية «الأم كوراج..» واستفاد من مشاهد فيلم (بواسطة العرض الخلفي) تُقدّم، كتعقيب إضافي، بصيغة نص أو صورة أولوحة مكتوبة. وعلى أي حال فأن «الفن الثوري الفعلي للمسرح»، الذي كانت تزخر به مسرحياته، يمتلك العديد من نقاط التّماس الفعلي مع الفيلم. إذا استجاب المسرح للتحدي الكبير الذي جاء به هذا الوسيط الجديد-الفيلم-ولكن ليس بتكريس مزيد من الوقت والطاقة لخلق مؤثرات، بل كما كتب فالتر بنيامين في عام 1934 يقول: «عندما عاد بريشت إلى العناصر الأولية و الأساسية للمسرح، جاهد في الحديث إلى الجمهور». وكان ذلك بمثابة مسرحة للمسرح. وهاجم بريشت وجهة النظر التقليدية التي كانت ترى «أن العمل الفني يغدو أكثر واقعية، كلما كان التعرف على الواقع فيه سهلاً: في حين أقدم

أنا تعريفاً مضاداً: أن العمل الفني يغدو أكثر واقعية، كلما أدركنا أن بالإمكان دحر الواقع وتغييره».

«غداً سينتهي هذا الفيلم الصغير وسنستحم»، قال ذلك في عام 1923 تعليقاً على عمله في فيلمه القصير «أسرار صالون حلاقة». وكتب بريشت عندما كان ما يزال يافعاً، ولم يجر عرض أيٍ من أعماله المسرحية، عدداً من المخطوطات، لم يجرِ فهم محتواها المجازي والمتهكم. وخلال علاقته مع الممثل الكوميدي كارل فالنتين في ميونخ، أُتيحت له فرصة إنجاز فيلم، مُطعمٌ بالفكاهة والوقاحة الحلوة المرحة.

وقد مرت سنوات عديدة حتى أُتيحت له من جديد فرصة أن يعبّر عن إحساسه الجمالي بصيغة فيلم. وكانت تلك آخر مرة. وبفيلمه «كوله فامبه أو مَنْ يمتلك العالم في عام 1931»، أحتل بريشت مكانته في تاريخ الفيلم الألماني. ويعود سبب ذلك إلى أن الفيلم تناول قضية البطالة الجماهيرية، وبذلك كان الفيلم الثوري الوحيد، حقاً آنذاك، وقد ترك تأثيره السياسي من خلال شكل ثوري تحريضي.

وحينها ساهم في الفيلم جمعٌ من الناس يحملون ذات الآراء الفكرية والفنية. وكانت غالبيتهم من تلامذة بريشت وأتباعه. وبدلاً من أن يتقاضوا أجراً أو مكافئة «حصلوا على حريات غير قليلة في العمل، ما كان بإمكانهم الحصول عليها سابقاً. ومن الطبيعي أن تنظيم العمل جزء جوهري من العمل الفني. وقد أصبح ذلك ممكناً نتيجة لإدراكهم بأن المهمة كانت سياسية بالأساس»، كما كتب بريشت عن ذلك مرة.

وشارك بريشت في توجيه الممثلين، وبذلك أصبح (كوله فامبه) أول فيلم ناطق كتب السيناريو له وساهم في تنفيذه. وخير مثال على ذلك الخصام الذي اندلع في بيت عائلة عمالية. إذ يجري تقديم الابن العاطل عن العمل، وأبيه الذي لم يجد فرصة عمل من قبل أيضاً وكذلك أمه، ويلام على كسَله. ويستخدمون معه ذات اللغة، التي تستخدمها الطبقة الحاكمة من أن الفرد هو سبب الفقر و الآفات الاجتماعية: «مَنْ يعمل بجدٍ ومثابرة، سيشق طريقه في هذا العالم». لقد خلق بريشت، في هذا المشهد، مسافة

راديكالية مع الجمهور، إذ جعل الممثلين يؤدون النص كما لو أنهم يلقون. وبذلك فضح عدم القدرة على استيعاب المشكلة وكشف سبب ذلك الوضع. وبسبب من تأثره بالصراعات السياسية في نهاية جمهورية فايمار (اتخذ بريشت آنذاك موقفاً يسارياً جداً) لم يكن اهتمامه منصبّاً على الفرد. ومهما بدت النتائج الفنية مبالغاً فيها من منظار اليوم، فأن المغزى الإجماعي لها يظل حدثاً تاريخياً.

لقد أصبح نفي الفردانية -لصالح المجموع- الذي كان ميزة لعمل بريشت المسرحي في تلك الفترة، جزءاً من عمله السينمائي. وهو ما يمكن ملاحظته في الفيلم الذي أنتجه وقتذاك 1931 بعنوان «الرجل رجل»، حيث استبعد العنصر الفرداني من الشخوص عبر مؤثر التغريب. في الأصل قدم بريشت الحمّال غالي غاي بشكل ساخر عندما أصبح جزءاً من مجموعة عمل، ولكن في ضوء تجميع قوى الفاشية قدّم مجموعة العمل باعتبارها شيئاً خطيراً قاتلاً.

وقد مرت 16 سنة، حقبة بكاملها، بين إنتاج هذا الفيلم وفيلم آخر، التي وثّقت عمل بريشت في نتاجه المسرحي. وعندما هرب من هتلر عبر أوربا أولاً، ثم إلى أمريكا، خسر بريشت خشبة المسرح. ومنذ ذلك الحين غدا المسرح بالنسبة له أمراً ذهنياً يدور في رأسه، عندما كان يكتب أعماله المسرحية. وهكذا حصلت لديه تغيرات كثيرة. ففي عام 1938 أوضح بريشت سبب ذلك عندما كتب إلى فالتر بنيامين: «ليس سيئاً أن ينشأ وضع استثنائي عندما تحلُّ حقبة رجعية. عندها يمكن للفرد أن يتخلّى عن موقفه الوسط أو المتردد». لقد اغتنى بريشت أكثر مما خسر ففي أعماله المسرحية الطويلة، ولاسيما تلك المسرحيات التي كتبها في نهاية منفاه، حيث غادر بريشت التجريد والمدرسية معاً. على أن نظرته للمجتمع من الداخل-من الأسفل-مكنته من تقديم الأشياء «كما هي فعلاً» وبطريقة مؤثرة لأن فنه كان نابعاً من الواقع فعلاً.

الإنتاج الأمريكي لمسرحية غاليلي، التي لعب الممثل المشهور تشارلز لوفتن الدور الرئيسي فيها، تأثر بوجهات نظر بريشت التي تبدلّت فأصبح

أكثر نضجاً. إذ أصرّ على خلق مسافة مع الجمهور، مسافة للإيضاح والتركيز، ومسافة للإمساك بفرحة «فن إبداع الفن». «فالجمهور يجب أن يتأكد من أن كل خطوة وحركة لها مغزى وأن هذه الحركات تستحق انتباهه. ورغم ذلك كله، يجب أن تظل مجموعة الشخصيات والحركات طبيعية وواقعية دون أية مغالاة لا معنى لها«وكان ذلك العرض تأكيداً للمبادئ التي وضعها بريشت نفسه وساهم في جعلها مقبولة: فالفعل «يجب أن يؤدى بهدوء وبدقة ضمن إطار واسع، على أن يجري تحاشي إحداث تغيرات مستمرة في مواضع الشخوص، واستبعاد الحركات التي ليس لها معنى كبير».. ففي مسرح هوليود الصغير مازال أسلوب مسرح بريشت الهائل يبدو تخطيطا لمسرح أكثر منه إنتاجاً مسرحياً متطوراً. لكن الميزانسين المسرحي في مسرحية غاليلي، التي أخرجها بريشت من جديد مع فرقة «بر لينر أنسامبل» في عام 1956، كان قد أعده أثناء إقامته في أمريكا آنذاك.

وعندما حصل بريشت على فرقته، «برلينر أنسامبل» في عام 1949في برلين الشرقية، والتي تأسست بإدارة زوجته الممثلة هيلينا فايغل، كانت الفرقة تقدم عروضها في «المسرح الألماني» قبل أن تحصل على مسرح خاص بها 1954 حيث أصبح مقر الفرقة الدائم. كان بريشت آنذاك حراً في اختيار الممثلين و الطاقم الذي يحتاجه. وكانت هيلينا فايغل و إرنست بوش. وعيّن بريشت رفاق دربه السابقين من أمثال إيريش إينغيل، مصمم المسرح، وكاسبر نيهر، الذي قال عنه بريشت «بإمكانه أن يصنع بدلة من كيس وضيع» وأن تصاميم المسرح التي قدمها أعطت انطباعاً بأن «الديكورات كانت سهلة البناء ويمكن تغييرها بسرعة، ورغم ذلك كانت جميلة وذات فائدة للمسرح». كان فناناً بارعاً وعملياً ضمن دائرة الناس المحيطة ببريشت.

كان الأسلوب المسرحي مليئاً بالمرح والرشاقة والجاذبية، حتى أن الجمهور لم يكن يصدق عيونه،على سبيل المثال في مسرحية «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» كيف أن الممثل الصغير كورث بويس استطاع أن يمسك بتلابيب بونتيلا من كلا الجانبين بخفةٍ ومهارة، وكيف أن إيرفين غوشونيك بقامته

الهائلة وحضوره الجسماني يمثل الشخصية المضادة اجتماعيا، بتلك الأناة والهدوء.

«يمكن للمسرح أن يكون جاداً ومسلياً في آن عندما يقدم نقداً للظروف الاجتماعية بأسلوب مرح وبهيج. وكل القفشات والتعليقات مسموح بها طالما احتوت على النقد»، كتب بريشت ذلك تعليقاً على إخراج مسرحية «فاوست القديم» من قبل مساعده إيغون مونك، الذي كان متأثراً به طبعاً. لقد قدمت المسرحية نظرة غير مألوفة بل مضادة لما كان متعارفاً عليه من صورة غوته، مما أثار حفيظة الحزب الحاكم آنذاك في ألمانيا الديمقراطية، الذي كان ينظر إلى بريشت بعين الحذر والشك، وكان يرتب، بل يفتعل بعض الأحيان سجالات مستمرة ضده.

كان المسرح السياسي، الذي قدّمه بريشت، مسرحاً ذا أسلوب أخّاذ استخدم فيه ووظّف كل غنى الفنون التي نسيها المسرح التقليدي. وهذا ما شمل المكياج والموسيقى التي وضعها أناس أمثال هانس آيسلر وباول ديساو وغيرهما، وأستخدم كل هذه العناصر التي لعبت دوراً استثنائيا في إنتاج أعماله. كان مدهشاً حقاً كيف أن الشخصيات تستجيب وتتكلم بسرعة في مسرحية «بنادق الأم كرار» دون أن يصاب الحوار بالتسطيح. ولم تكن ثمة حاجة لأن يكون العنصر السياسي ثقيلاً وعميقاً جداً. تلك هي الخفة الجميلة التي كانت تميز مسرح بريشت! وخلال إخراج مسرحية «الأم» في عام 1951دخل العمل مملكة الوضوح الفردي والعاطفي الجميل، الذي لم يكبلّ واقعية العمل أو يؤثر عليها سلباً، إنما على عكس ذلك تماماً، كما أشار هو ذات مرة.

فالتغيرات، التي أُدخلت على إخراج مسرحية «الأم» عندما كان بريشت ما يزال على قيد الحياة، والتي تضمّنت جدلاً سياسياً، وقيّدت استخدام غنى التنوع في الأدوات المسرحية، كل ذلك يشير إلى حجم الصعوبات المتزايدة، التي واجهها مسرح بريشت في ألمانيا الديمقراطية. وبعد وفاته تم تسجيل ثلاثة من أعماله سينمائيا، حيث قام أتباعه وطلبته ومساعدوه بتنفيذ وتوثيق تلك الأعمال.

وإذا أراد المرء الخروج باستنتاج، من ظاهر الأمور خارجياً، يمكن القول أن مسرح بريشت، كان مسرح البساطة. ومع ذلك كان غنياً بالفن والمعنى. فقد قال: هو «إن مسرحي- ولا يمكن لأحد أن يلومني على ذلك- هو مسرحٌ فلسفي إذا ما تم فهم ذلك بشكل غير معقد. وأن وجهة نظري الفلسفية تنصبّ على الاهتمام بالطريقة أو الأسلوب الذي يفكر فيه الناس ويتصرفون». إن مسرحه لم يقتصر على تحريك الفرد لكي يفكر، إنما كان ساحراً محفزاً على الحركة. وبطبيعة الحال كان خبرة أكثر غنىً من قراءة التعليقات النظرية المصاحبة للعمل، التي أراد لها بريشت أن تَحوْلَ دون تعرّض مسرحياته وتأثرها «بالمزاج الساخن على خشبة المسرح. فالفن الحقيقي يوجّه الانتباه والإثارة نحو صلب الموضوع. وإذا ما أعتقد المشاهد أنه يلاحظ بين آونة وأخرى شيئاً من البرود، فأنه إنما يواجه فرادة، لا يمكن للفن بدونها أن يكون فناً». فالأفلام، التي تقدم صورة حقيقية عن عمل بريشت الإخراجي، تقدِّم بعين الوقت تلك الأصالة التي أعادها هو إلى المسرح. إذ قال مرة في الواقع أن الإخراج أمر سهل جداً: إذا لا تحتاج إلا إلى تقديم كل شيء بشكل صحيح. ففي مسرحه حرص على تقديم صور عن كل الأفكار دون أن يناقشها، مما جعل مسرحه مكاناً للعرض، وخير مثال على سعة مجال فنه، حيث تشكِّل الدقة الاجتماعية واحداً من أعمدة البناء، مما يتضح في الفيلم الذي يعرض هيلينا فايغل بدورها الأسطوري في «الأم كوراج». وكان قد تم تصوير الفيلم بعد مرور أحد عشر عاماً على تمثيلها الدور للمرة الأولى، لكنها ظلت تحتفظ بكلا الميزتين الممتزجتين، المسافة النقدية والتجربة العاطفية. فالمشاعر، التي غالباً ما أُهملت في مسرح بريشت، تظهر بوضوح في الفيلم، كما يظهر كذلك الجو الرائع الذي خلقه بيت بريشت آنذاك في برلين، و الذي أصبح جزءاً من الجو الثقافي.

ترجمة يحيى علوان



الفصل الخامس

بوتولت بريشت : مقالات مختارة



حول المسرح التجريبي

برتولت بريشت
Bertolt Brecht

منذ ما يقل عن جيلين والمسرح الأوروبي الجاد يجد نفسه في عصر التجارب. وهذه التجارب المختلفة لم تظهر أية نتيجة بيِّنة وواضحة، غير أن هذا العصر لم ينته مطلقاً. وفي رأيي أن التجارب توجَّه في خطين، يتشابكان أحياناً، لكن يمكن متابعتهما على انفراد. ويُحدِّد كلٌّ من خطي التطور بواسطة وظيفتين هما: *الإمتاع والتعليم*، وهذا يعني أن المسرح أجرى تجارب زادت من قوة التسلية فيه، كما أجرى تجارب أخرى تأتّى عليها أن تضاعف من قيمته التعليمية.

وفي عالم «*دينامي*» سريع كعالمنا تستنفد فيه بسرعة تلك الجاذبية، المتعلقة بالتسلية. ويجب أن يقابَل خمود الجمهور المتزايد بمؤثرات جديدة على الدوام. ولكي يشتت الجمهور المشتت يتعين على المسرح أولاً أن يحمله على التركيز. عليه أن يجذبه من المحيط الصاخب إلى دائرة نفوذه. فالمسرح يتعامل مع متفرج متعب ومنهك من أيام عمل معقلنة ومستفز من احتكاكات اجتماعية متعددة الأنواع. وهو هارب من عالمه الصغير الخاص، ويجلس هنا مثل هارب، وهو هارب حقاً، لكنه أيضاً زبون. إنه يستطيع أن يهرب إلى هنا أو إلى مكان آخر، كما أن منافسة المسرح مع المسرح ومنافسة المسرح مع السينما تفرض دائماً اجتهادات جديدة، اي اجتهادات تلوح دائماً جديدة.

وإذا ما تأملنا التجارب التي قام بها أنطوان وبرام وستانسلافسكي وغوردون كريغ ورواينهاردت وييسنر وماير هولد وفاختا نغوف وبيسكاتور، نجدهم قاموا بإغناء إمكانات تعبير المسرح بشكل مدهش تماماً. كما نمت

قدرة المسرح على الإمتاع بالضرورة. وخلق فن الفرقة مثلاً جسم مسرح مرن وشديد الحساسية بشكل بالغ. وأصبح من الممكن تصوير البيئة الاجتماعية بأدق تفاصيلها. كما استعار فاختانغوف ومايرهولد من المسرح الآسيوي أشكالاً راقصة معينة وابتكرا كوريوغرافية تامة للدراما. وأنجز مايرهولد بنائية جذرية، بينما استعمل راينهاردت مسرح ما يدعى بالأماكن الأصلية للمشاهد: قدم «كل إنسان» و«فاوست» في أماكن عامة. وقدمت مسارح الهواء الطلق «حلم ليلة صيف» في وسط الغابة. أما في الاتحاد السوفييتي فقد جرت محاولة إعادة اقتحام قصر الشتاء مع استعمال البارجة الحربية «أورورا». وأزيلت الحواجز بين المسرح والجمهور. وفي عرض «دانتون» لراينهاردت في بيت التمثيل الكبير جلس الممثلون في صالة المتفرجين، أما أوخلوبكوف فقد أجلس الجمهور على المسرح في موسكو، واستخدم راينهاردت طريق زهور المسرح الصيني وخرج إلى ساحة السيرك، ليمثل مباشرة وسط الناس. وبلغ إخراج مشاهد الجماهير عند ستانسلافسكي وراينهاردت وبيسنر حد الكمال، على أن الأخير كسب للمسرح بعداً ثالثاً ببنائه المدرج. وتم اختراع المسرح الدوار والأفق المقبب، كما اكتشف الضوء. وسمح البروجكتور بإنارة عظيمة. كما سمحت مفاتيح الضوء الكهربائية بإبراز سحري لأجواء رامبرانتية. ويستطيع المرء أن يطلق اسم «رامبرانت» على بعض المؤثرات الضوئية المعينة، مثلما يطلق اسم «تريندلنبورغ» على عملية قلب معينة في تاريخ الطب. وظهرت طريقة عرض جديدة تستند على تجربة «شفتان»: مرايا عاكسة تجمع عناصر مختلفة في تركيب واحد» إضافة إلى طريقة جديدة في إخراج المؤثرات. وفي فن التمثيل أزيلت الحواجز بين الكباريه والمسرح وبين الاستعراض الموسيقي والمسرح. وأجريت تجارب استعملت فيها الأقنعة والأحذية العالية والتمثيل الإيمائي. وعنيت تجارب أكثر بالبرنامج الكلاسيكي. وأعيد تفصيل شكسبير واستعماله. واستغل المر صفحات كثيرة من الكلاسيكيين لدرجة لم يعودوا فيها هم يحتفظون بشيء من أعمالهم. لقد تم التعرف على هاملت بالسموكنك وعلى *يوليوس قيصر بالبذلة، وقد ربحت السموكنك والبذلة واكتسبتا* وقاراً على

الأقل. وكما ترون فإن التجارب متفاوتة القيمة جداً، وأن أكثرها إثارة للاهتمام هو ليس دائماً أكثرها قيمة، كما أن أقلها قيمة هو ليس بدون قيمة تماماً. ففيما يتعلق الأمر مثلاً بهاملت بالسموكنك فهو ليس أكثر تدنيساً لشكسبير من هاملت التقليدي بجوارب الحرير، حيث يبقى المرء هنا في إطار مسرحية الملابس.

ويمكن القول على العموم، أن التجارب المتعلقة برفع قوة التسلية في المسرح لم تبق مطلقاً بدون نتائج. إنما قادت بشكل خاص إلى بناء الآلية، كما إنها، فضلاً عن ذلك لم تنته كما قلنا، بل أنها لم تصل بعد إلى الاستعمال العام، كما هو الحال مع نتائج تجريبية لمعاهد أخرى. إن عملية جديدة في نيويورك يمكن أيضاً إجراؤها حالاً في طوكيو أما بالنسبة إلى تقنية المسرح المعاصر فالأمر ليس كذلك، فما يزال الخجل الواضح يعيق الفنان عن استعارة نتائج تجريبية لفنانين آخرين وتحسينها ببساطة. وتعتبر المحاكاة في الفن بمثابة شتيمة، وتلك هي أحد أسباب عدم قدرة التقدم التقني على أن يكون كما يجب. كما إن المسرح لم يصل عموماً إلى مستوى التقنية المعاصرة، فهو ما يزال يكتفي غالباً بانتفاع قليل الحيلة لتجهيز متحرك بدائي للمسرح، وبمكرفون وبتركيب لقليل من مصابيح السيارات. وعليه فقد استغلت التجارب في مجال فن التمثيل بشكل قليل. والآن فقط يبدأ هذا الممثل أو ذاك في نيويورك بالاهتمام بمناهج مدرسة – ستانسلافسكي. فكيف هو الحال الآن مع الوظيفة الثانية التي خص علم الجمال بها المسرح: *التعليم*؟ هنا أيضاً توجد تجارب ونتائج تجارب. إن درامية ابسن وتولستوي وستريندبرغ وغوركي وتشيخوف وهاوبتمان وشو وكايزر واونيل تعتبر درامية. أنها محاولات كبيرة في سبيل التعبير عن قضايا العصر مسرحياً(*).

وعندنا درامية البيئة الاجتماعية الانتقادية، والتي تبتدئ من ابسن

(*) من الطبيعي أن تكون قد شاركت في تجارب هذا الخط مسارح كبيرة بشكل عظيم. فتشيخوف اعتمد ستانسلافسكي، واعتمد ابسن على برام وهكذا، وعلى أي حال فإن المبادرة في تصعيد القيمة التعليمية انطلقت بوضوح أولاً من الدرامية Dramatik.

إلى نوردال كريغ، ودرامية الرمز، التي تبتدئ من أعمال ستريندبرغ حتى أعمال بيير لاغركفيست، وعندنا درامية من نموذج قريب من مسرحيتي «أوبرا القروش الثلاثة»، نموذج بارابل - حكاية كنائية- مع كسر إيديولوجي، وعندنا أيضاً أشكال درامية خاصة صاغها شعراء أمثال أودين وكيلد أبيل وتضم من ناحية تقنية صرف عناصر استعراضية. وتمكّن المسرح في بعض الأحيان من إكساب الحركات الاجتماعية دوافع معينة (مثل تحرر المرأة والقضاء والصحة وحتى حركة تحرر البروليتاريا). ومع ذلك فيجب الاعتراف بأن الانفتاح الذي سمح به المسرح على الحركة الاجتماعية لم يكن عميقاً تماماً. وكان الأمر بهذا القدر أو ذاك ومثلما استخدم كمجرد سبتوماتولوجيا (علم الأعراض المرضية) للقشرة الاجتماعية. ولم يتم الكشف عن القوانين الاجتماعية الحقيقية. وبهذا قادت التجارب في مجال الدرامية في النهاية إلى تهديم كامل تقريباً للحكاية ولبناء الشخصية. وفقد المسرح الكثير من تأثيراته الفنية، حينما وضع نفسه في خدمة مساعي الإصلاح الاجتماعي، ولم يكن التذمر من تسطيح الذوق الفني وإخماد الجنس الأسلوبي بدون حق، رغم أن حججه كانت قابلة للشك غالباً. وفي الواقع سادت اليوم في مسارحنا، كنتيجة لتجارب كثيرة متنوعة الطرق، فوضى بابلية للأساليب. فعلى المسرح نفسه، وفي المسرحية ذاتها يمثل الممثلون بتقنية مختلفة، وفي ديكور خيالي يتم العمل بأداء طبيعي. وأصبحت تقنية الأداء في حالة محزنة، فالتفعيلات تتلى كلغة عادية، ورطانة الأسواق تكتسب إيقاعاً وما إلى ذلك. ويقف الممثل المعاصر عاجزاً أيضاً إزاء حركة التعبير اليدوية، فحينما يجب على هذه الحركة أن تكون ذاتية تبدو إرادية وحينما يجب عليها أن تكون طبيعية تبدو عرضية. إن نفس الممثل يستخدم حركة تعبير اليدين بشكل يناسب السيرك، بينما يستعمل فن تعبير الوجه بشكل يراه فقط مشاهد المقاعد الأمامية وهو يستعمل ناظور الأوبرا. إنه إذن تنزيلات بيع كل الأساليب لكل العصور، ومنافسة غير شريفة تماماً لكل المؤثرات الممكنة. ولا يمكن للمرء أن يدعي حقاً بأن النجاحات انحسرت، لكن لا يمكن الادعاء أيضاً بأنها لم تكلف شيئاً.

إنني أقترب الآن من مرحلة المسرح التجريبي، التي وصلت فيها كل الجهود المذكورة حتى الآن إلى أعلى مستوى لها ووصلت بهذا إلى أزمتها. وظهرت في هذه المرحلة كل مظاهر العملية الكبيرة، سلباً وإيجاباً. وبشكل كبير: القيمة التعليمية وانهيار الذوق الفني.

أما المحاولة الجذرية في إعطاء السمة التعليمية للمسرح فقد قام بها بيسكاتور. وأنا شخصياً ساهمت في جميع تجاربه، التي ليس فيها أية تجربة لم يكن هدفها رفع القيمة التعليمية للمسرح. وكانت المسألة تتحصر مباشرة في السيطرة على مركبات مواضيع معاصرة وكبيرة على المسرح مثل الصراع من أجل البترول والحرب والثورة والعدالة والتعصب العنصري وما إلى ذلك. وترتب على ذلك ضرورة إعادة بناء المسرح كلية، وأنه من غير الممكن هنا، أن نحصر كل الاعتبارات والتجديدات التي استخدمها سوية تقريباً مع كل الإنجازات التقنية الجديدة، من أجل حمل المواضيع المعاصرة الكبيرة إلى المسرح. وربما تعرفون بعضاً منها، مثل استخدام الفيلم، الذي صنع من المنظر الثابت مشاركاً جديداً شبيهاً بالجوقة الإغريقية، ومثل الناقل الآلي، الذي جعل أرض المسرح متحركة. بحيث جرت عليها حوادث ملحمية مثل مسيرة الجندي الشجاع شفيك في الحرب. ولم تستخدم هذه الابتكارات من قبل المسرح العالمي حتى الآن، وأصبحت كهربة المسرح اليوم منسية تقريباً، وصدأت كل الآلية المبتكرة ونما عليها العشب.

كيف حدث ذلك؟

من الضروري تسمية الأسباب السياسية التي قادت إلى تقويض هذا المسرح السياسي المهم. إن ازدياد القيمة التعليمية السياسية اصطدمت بالرجعية السياسية الطالعة. غير أننا نود الآن أن نقصر حديثنا على تطور أزمة المسرح في ميدان علم الجمال. في البداية سببت التجارب البيسكاتورية فوضى شاملة على المسرح. وإذا ما حولت المسرح إلى قاعة آلات، فإنها حولت قاعة الجمهور إلى قاعة اجتماعات. وبالنسبة إلى بيسكاتور كان المسرح برلماناً، والجمهور هيئة تشريعية. وقد عُرضت أمام

هذا البرلمان بوضوح المسائل العامة الكبيرة التي هي بحاجة إلى قرار. وبدلاً من خطبة النائب حول ظروف اجتماعية لا يمكن تفاديها ظهرت نسخة فنية لهذه الظروف. وطمع المسرح بدفع البرلمان، الجمهور، استناداً إلى الصور المسرحية والإحصائيات والشعارات، إلى اتخاذ قرارات سياسية. ولم يستغن مسرح بيسكاتورعن التصفيق، لكنه طمع أكثر من ذلك بالنقاش. ولم يهدف فقط إلى تقديم معايشة لمشاهده، إنما، إضافة إلى ذلك، دفعه إلى اتخاذ قرار عملي بالتدخل في الحياة بنشاط. ومن أجل الوصول إلى ذلك، كانت بالنسبة له كل الوسائل مشروعة. إن تقنية المسرح تعقدت إلى حد كبير. وكان أمام مدير مسرح بيسكاتور كتاب يختلف عن كتاب مدير مسرح راينهاردت مثل اختلاف مقطوعة أوبرا سترافنسكي عن نوتة مغني منفرد بمصاحبة عود، وكانت الآلية على المسرح ثقيلة إلى درجة قادت إلى بناء أرضية خشبة مسرح (نوليندورف) بالحديد والأسمنت المسلح، وعلقت تحت سقف المسرح عدد من الآلات، مما قاد إلى سقوطه في أحد المرات. لقد أخضِعتْ وجهات النظر الجمالية كلياً إلى الدوافع السياسية. وتم الاستغناء عن الديكورات المرسومة، حينما كان يمكن عرض فيلم مصور بمكان الحادثة ويحتوي على قيمة وثائقية مقنعة، وتم استبعاد الكرتون المرسوم، حينما استطاع فنان مثل جورج غروس أن يقول شيئاً لجمهور البرلمان وكان بيسكاتور مستعداً حتى للاستغناء عن الممثلين إلى درجة ما. وحينما قدّم القيصر الألماني احتجاجه بواسطة خمسة محامين لأن بيسكاتور أراد تجسيد شخصيته على المسرح، اكتفى بيسكاتور بتوجيه سؤاله إلى القيصر عن مدى استعداده للظهور شخصياً على مسرحه، وعرض عليه ما يشبه عقد عمل. وباختصار: كان الهدف من الأهمية والعظمة، بحيث بدت كل الوسائل مشروعة. وطابق تنفيذ العروض بالتالي تنفيذ المسرحيات. وعملت مجموعة كاملة من الدراميين سوية على مسرحية واحدة ودعم عملها وتمت مراقبته من قبل مجموعة كاملة من الدراميين والمؤرخين والاقتصاديين والإحصائيين.

وفجرت التجارب البيسكاتورية كل التقاليد تقريباً، وغيرت من طريقة

الخلق عند الدراميين، ومن طريقة التمثيل عند الممثلين، كما غيرت من عمل مصمم الديكور. وتوخت هذه التجارب، بشكل عام، وظيفة اجتماعية جديدة للمسرح تماماً.

ويعرف علم الجمال البرجوازي الثوري، الذي أسه المتنوران العظيمان ديدرو وليسنغ، المسرح كمكان للإمتاع والتعليم. ولم يعرف عصر التنوير، الذي افتتح نهضة قوية في المسرح الأوروبي، أي تناقض بين الإمتاع والتعليم. فالتسلية المحضة حتى في الموضوعات المأساوية، بدت لديدرو وليسنغ فارغة تماماً وتافهة، إذا لم تضف إلى معرفة المتفرج شيئاً. وبدت لهم العناصر التعليمية، في شكل فني طبعاً، غير مشوشة بالمرة، إنما عمقت برأيهم من التسلية.

وإذا ما نظرنا إلى المسرح في عصرنا فسنجد أن عنصري بناء الدراما والمسرح، أي الإمتاع والتعليم، يقعان باستمرار في مشكلة حادة. وينشأ اليوم تناقض في هذا المجال. وقادت الطبيعة بجهودها في «*علمنة الفن*»، والتي جعلت له تأثيراً اجتماعياً، إلى الإضرار بقوى فنية جوهرية، خصوصاً بالخيال وبالدافع الفطري للتمثيل وعلى الأخص بما هو شعري حقا. كما أضرت العناصر التعليمية بشكل واضح بالعناصر الفنية.

وصورَتْ التعبيرية في فترة ما بعد الحرب العالمية بمنزلة إرادة وتصوُّر وأنتجت هوساً ذاتياً خاصاً من نوعه. وكانت بمنزلة جواب للمسرح على الأزمة الاجتماعية الكبرى، مثلما كانت المآخية الفلسفية، بمنزلة جواب للفلسفة على هذه الأزمة. لقد كانت ثورة الفن ضد الحياة، أما العالم فكان وجوده لها مجرد رؤيا مهدمة بشكل فريد، ووليدة وجدان حافل بالخوف. إن التعبيرية التي أغنت وسائل تعبير المسرح كثيراً وجاءت بحصيلة جمالية لم تُستنفد حتى الآن، كشفت عن عجزها التام في تفسير العالم كموضوع نشاط إنساني. وضمرت تماماً القيمة التعليمية للمسرح.

وكانت العناصر التعليمية في عرض بيسكاتور أو في «أوبرا القروش الثلاثة» (مركبة) إن صح هذا التعبير، أي أنها لم تكن ناتجة عضوياً من الكل، إنما دخلت في تعارض مع هذا الكل، وقاطعت سير التمثيل والحوادث

وأسقطت التماهي، وكانت بمنزلة رشات ماء بارد للمتجاوبين عاطفياً. وأنا آمل أن تكون الأجزاء الداعية للأخلاق في «أوبرا القروش الثلاثة» والأغاني التعليمية ممتعة بعض الشيء، لكن لا يوجد شك مطلقاً، بأن هذا الإمتاع مختلف عن ذلك الذي يعرفه المرء من مشاهد التمثيل. إن طبيعة هذه المسرحية مزدوجة ونحن نجد فيها التعليم والإمتاع في حالة عداوة. أما عند بيسكاتور فقد كانت العداوة قائمة بين الممثل والأجهزة الآلية.

وإننا سنصرف النظر عن واقعة، أن الجمهور سينقسم بواسطة العروض على الأقل إلى فئتين اجتماعيتين متعاديتين، بحيث تنفصل تجربتهما الفنية الواحدة، وهذه ظاهرة سياسية. فالمسرة الناتجة من التعلم ترتبط بالوضع الطبقي، كما ترتبط متعة الفن بالموقف السياسي، لدرجة يتم التحريض فيها على الموقف ليمكن بالتالي تبنيه. لكن حتى إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار ذلك الجزء من الجمهور، الذي يتجاوب سياسياً، فإننا نرى تفاقم المشكلة بين قوة التسلية والقيمة التعليمية. إنها طريقة تعليم جديدة معينة تماماً، لا تتفق مطلقاً مع الطريقة القديمة المعروفة في تسلية الذات. وفي مرحلة (متأخرة) من تلك التجارب قادت كل زيادة جديدة في القيمة التعليمية إلى إضعاف فوري في قيمة التسلية: («هذا لم يعد مسرحاً، إنما مدرسة عليا شعبية»). وعلى العكس هددت المؤثرات العصبية، التي نشأت من التمثيل العاطفي، القيمة التعليمية للعرض دائماً. (كان يفضّل غالباً الممثلون الرديئون لصالح التأثير التعليمي). وبكلمات أخرى: كلما تم التأثير على الجمهور عصبياً، كلما كان على استعداد أقل للتعلم. وهذا يعني: كلما دفعنا الجمهور إلى التحمس والمعايشة والمشاركة العاطفية، كلما رأى العلاقات أقل، وكلما تعلم أقل، وكلما وجد ما يتعلمه، كلما تحققت متعة فنية أقل.

هكذا كانت الأزمة: تجارب نصف قرن من الزمن قامت في كل البلاد المتحضرة تقريباً، سادت في المسرح معالجة مواد عديدة ومشاكل واسعة جديدة تماماً، وجعلت منه عاملاً مرتبطا بمعنى اجتماعي كبير. لكنها بالمقابل قادت المسرح إلى وضع، أصبح فيه أي توسيع أكبر في دائرة

التجارب المعرفية والاجتماعية (السياسية) يهدم من التجربة الفنية. ومن الجهة الثانية تحققت التجربة الفنية دائماً بشكل أقل، بدون توسيع أكبر في عنصر المعرفة. لقد تم بناء جهاز تقني وأسلوب عرض استطاعا أن ينتجا أوهاماً بدل التجارب ودخاناً بدل التلال وتضليلاً بدل التنوير.

ماذا تنفع منصة مبنية جداً، إذا لم تكن بناءة اجتماعياً. وماذا تنفع تجهيزات الإضاءة الجميلة، إذا كانت تنير عروض العالم بشكل طفولي ومعوّج، وماذا ينفع فن تمثيل إيحائي، إذا كان يخدم فقط في تحويل (س) من الناس إلى (ص)؟ وماذا يفعل صندوق السحر بكامله، إذا لم يكن يقدم سوى بديل مفتعل للتجارب الحقيقية؟ ولماذا يسلط هذا الضوء الدائم على مشاكل، تبقى دائماً بدون حل؟ ولماذا دغدغة الأعصاب هذه إضافة إلى دغدغة العقل؟ هنا لم يعد بوسع المرء أن يتحمل.

لقد قاد التطور إلى امتزاج كلا الوظيفتين: ***الإمتاع والتعليم***.

ولو تسنى لتلك الجهود أن تأخذ معناها الاجتماعي لاستطاعت في النهاية، أن ترسم بوسائل فنية صورة للعالم وموديلات عن الحياة المشتركة للناس، تُمكِّن بدورها المتفرج من فهم وسطه الاجتماعي والسيطرة عليه بشكل عقلي وعاطفي.

إن إنسان اليوم يعرف القليل عن القوانين الموضوعية التي تتحكم في حياته. وهو يستجيب كجوهر اجتماعي عاطفياً في الغالب، لكن ردة الفعل العاطفية هذه غامضة وغير واضحة وغير مؤثرة، كما أن مصادر عواطفه وانفعالاته قذرة وملوثة مثل مصادر معارفه. إن إنسان اليوم، الذي يعيش في عالم متغير بسرعة ويتغير هو نفسه بسرعة، لا يملك صورة صحيحة عن هذا العالم يستطيع على أساس منها أن يحقق أمله في النجاح. بل يمكن تسمية صورته بأنها غير عملية، أي أن تصوراته عن الحياة المشتركة للناس معوجة وغير دقيقة ومتناقضة، وهذا يعني أن الصورة التي أمامه عن العالم والناس لا تمكنه من السيطرة على هذا العالم. وهو لا يعرف الأشياء التي يخضع لها ولا يعرف مقبض الماكينة الاجتماعية الضروري الذي ينتج عنه التأثير المطلوب. إن معرفة طبيعة الأشياء بالقدر الكبير الذي أصبحت فيه

عميقة وموسعة بإبداع كبير، هي دون معرفة طبيعة الإنسان ومعرفة المجتمع الإنساني بكليته، ولا يمكنها تحويل السيطرة على الطبيعة إلى مصدر سعادة للإنسانية، إنما هي على العكس، تصبح مصدراً للشقاء. كما أصبحت الاختراعات والاكتشافات العظيمة تشكل تهديداً مخيفاً دائماً للبشرية، بحيث يتم اليوم تقريباً استقبال كل اختراع جديد فقط بصيحة انتصار، تتحول إلى صيحة خوف.

عشت قبل الحرب حادثة تاريخية حقيقية أمام جهاز الراديو: تم إجراء مقابلة مع معهد العالم الفيزيائي نيلس بور في كوبنهاغن حول اكتشاف جذري في مجال انفلاق الذرة. وأعلن الفيزيائيون عن اكتشاف مصدر طاقة جديد هائل. وحينما سأل المذيع عن إمكانية الاستفادة العملية من هذا الاكتشاف جاءه الجواب: «كلا، ليس بعد». وفي صوت يعبر عن الارتياح قال المذيع: «الحمد لله! فأنا أعتقد حقاً أن الإنسانية ليست ناضجة إطلاقا للتحكم بمثل هكذا مصدر للطاقة!». وكان واضحاً أن فكر المذيع انصرف فوراً إلى صناعة الحرب. ولا يذهب عالم الفيزياء البرت اينشتاين أبعد من ذلك، لكنه يذهب على أي حال إلى ما فيه الكفاية، حيث يكتب في جمل قليلة، هي بمنزلة رسالة إلى الأجيال القادمة: «أن عصرنا غني بالعقول المخترعة، التي تستطيع اختراعاتها أن تسهل من حياتنا بشكل ملحوظ. نحن نعبر البحار بواسطة الطاقة الآلية ونستخدم الطاقة الآلية أيضاً في تحرير الناس من العمل العضلي المجهد. تعلمنا الطيران، ونحن قادرون على نشر الرسائل والأخبار الجديدة عبر الأمواج الكهربائية في كل أنحاء العالم. ومع هذا فالإنتاج وتوزيع البضائع لم ينظم أبداً، مما يجعل الإنسان يعيش في خوف من استبعاده عن الدورة الاقتصادية. إضافة إلى ذلك فإن الناس، الذين يعيشون في بلاد مختلفة يقتل بعضهم البعض في فترات زمنية متفاوتة، لدرجة أن كل إنسان يفكر في المستقبل عليه أن يعيش في هلع. وينتج كل هذا من واقع كون ذكاء وطبيعة الجماهير هي أوطأ بما لا يقارن من ذكاء وطبيعة القلة، التي تنتج قيم المجتمع».

إذن يفسر اينشتاين واقعة السيطرة على الطبيعة، التي بلغنا فيها

شأنا بعيداً بأنها أثّرت قليلاً جداً في حياة الناس السعيدة بسبب من أن الناس تفتقر إلى الاستعمال المفيد للاكتشافات والاختراعات[*]. إنهم يعرفون الشيء القليل عن طبيعتهم الخاصة، ولأن الناس تعرف القليل عن حالها، فهي مذنبة لأن معرفتها بالطبيعة تعينها قليلاً. وفي الواقع فإن الاضطهاد العنيف واستغلال الإنسان للإنسان والمذابح الحربية والإذلال السلمي من كل الأصناف في كوكبنا كله، اكتسب تقريباً حالة طبيعية، لكن لم يعد الإنسان إزاء هذه الظواهر الطبيعية مخترعاً ونشطاً مثلما هو حاله إزاء ظواهر طبيعية أخرى. إن الحروب الكبيرة مثلاً أصبحت لا تحصى مثل الزلزال، أي بمنزلة قوى الطبيعة، لكن بينما يتغلب الناس على الزلزال، تجدهم لا يتغلبون على أنفسهم، ومن الواضح، أن الفائدة ستكون كبيرة فيما لو كان المسرح مثلاً، أو الفن عموماً في وضع يعطي فيه صورة عملية عن العالم. إن فناً، يضطلع بهذه المهمة يمكنه أن يشارك في التطور الاجتماعي بعمق. وهو سوف لن يخلق فقط دوافع عميقة بهذا القدر، إنما سيضع العالم، عالم الناس، أمام الإنسان الحساس والمفكر وأمام ممارسته.

لكن لا يمكن طرح هذه المشكلة عموماً بسهولة. لأن الدراسة الأولية تبين، أن الفن، لكي ينجز مهمته - أي إثارة عواطف معينة واستخلاص تجارب معينة، فهو ليس بحاجة إلى أن يعطي صورة صحيحة عن العالم أو صور مطابقة لحوادث بين الناس، إنه يتوصل إلى التأثير حتى بواسطة صور عن العالم ناقصة وخادعة وقديمة. إنه يعطي، بمساعدة الإيحاء الفني، الذي يحسن ممارسته، والإدعاء غير المنطقي حول العلاقات الإنسانية، ظاهر الحقيقة. وكلما جعل صوره غير قابلة للرقابة تماماً، كلما كان أكثر قوة، فبدل المنطق، يحل الإلهام، وبدل الحجج تحل البلاغة. وفي الواقع فإن علم الجمال يتطلب احتمالية معينة لكل الأحداث، وإلا فأن الأحداث لن تظهر أو يتم أضعافها. لكن الأمر يتعلق هنا باحتمالية جمالية صرف، وبما

[*] لسنا بحاجة هنا إلى توجيه نقد دقيق لموقف العلماء الكبار التكنوقراطي. فطبيعي أن ذلك سيأتي بفائدة للمجتمع من قبل الجماهير، أما العقول المبتكرة فهي عاجزة تماماً تجاه دورة البضائع الاقتصادية. ويكفينا هنا، أن اينشتاين يثبت عدم المعرفة بالأهمية الاجتماعية بشكل مباشر أو غير مباشر.

يسمى منطق فني. إن الشاعر يستجيب إلى عالمه الخاص، وهو يمتلك قوانينه الخاصة. وإذا ما تم تسجيل هذه العناصر أو تلك، عندها يجب تسجيل كل العناصر الأخرى، وأن يكون مبدأ التسجيل موحّداً إلى حد، ينقَذ فيه الكل.

ويحقق الفن بهذا الامتياز، إمكانية بناء عالمه الخاص، الذي لا يحتاج إلى التطابق مع العالم الواقعي، وذلك عبر ظاهرة خاصة، عبر تماهي المتفرج في الفنان ومن خلاله في الأشخاص والحوادث على المسرح، وهذا التماهي القائم على أساس الإيحاء. وعلينا الآن أن نتمعن في مبدأ هذا التماهي (اندماج، تقمص).

إن التماهي هو دعامة علم الجمال السائد. وفي (فن الشعر) الرائع لأرسطو يتم وصف طريقة تحقيق الكاتارسيس، أي التطهير الروحي للمتفرج، بواسطة المحاكاة (Mimesis). فالممثل يحاكي البطل (أوديب أو بروميثيوس). وهو يفعل ذلك بدرجة من الإيحاء والقدرة على التحول، مما يجعل المتفرج يحاكيه بهذا ويضع نفسه في حوزة تجارب البطل. ويشير هيغل، الذي وضع كما اعتقد، آخر علم جمال عظيم، إلى قدرة الإنسان على الإحساس بنفس المشاعر وهو يجابه الواقع المتخيل مثلما يفعل وهو يجابه الواقع نفسه. وأحب أن أشير إلى سلسلة من التجارب سعت بواسطة وسائل المسرح إلى إيجاد صورة عالم نافعة قادت إلى مسألة محيرة، طُرحت فيها ضرورة التخلي كثيراً أو قليلاً عن التماهي من أجل هذا الهدف.

وإذا اعتبرنا الإنسانية بكل علاقاتها وتجاربها وتصرفاتها ومؤسساتها مثل شيء ثابت وغير متحول، فيجب على المرء أن يتخذ منها موقفاً شبيهاً بالموقف الذي يتخذه تجاه الطبيعة من عدة قرون بنجاح كبير، اي موقفه الانتقادي المستند على التغيير والمعني بالسيطرة على الطبيعة، فعندها لن يكون بوسع المرء استخدام التماهي لأن التماهي غير ممكن في ناس متغيرين وحوادث يمكن تفاديها وآلام فائضة وما إلى ذلك، فنحن بوسعنا أن تندمج مع الملك لير، طالما توهجت نجوم قدره في صدره، وطالما بقي دون

تغيير وطالما كانت أفعاله خاضعة للطبيعة ولا يمكن إيقافها، لأنها مرسومة من القدر. وإن أي نقاش يتناول تصرف لير هو غير ممكن مثلما كان من غير الممكن نقاش انفلاق الذرة عند الناس في القرن العاشر.

وإذا ما كانت العلاقة قائمة بين المسرح والجمهور على أساس التماهي، فإن المتفرج كان يرى كل مرة فقط بالقدر الذي كان يرى فيه البطل، الذي كان يندمج معه. وكان يمكنه إزاء مواقف معينة على المسرح أن يشعر بحركة الانفعال، التي كان يسمح له بها «الجو» على المسرح. وكانت مدارك وعواطف ومعارف المتفرج مساوية لنفس مدارك وعواطف ومعارف الأشخاص الفاعلين على المسرح، ولم يكن بوسع المسرح أبداً خلق الانفعال أو السماح بالإدراك أو إيصال المعارف، التي لم يكن يتم تقديمها بإيحاء منهم. إن غضب الملك لير على بناته أصاب المتفرج بالعدوى. وهذا يعني، أن المتفرج استطاع، بالمشاهدة، أن يشعر بمثل هذا الغضب فقط، وليس بالدهشة أو بالارتياح، أو بانفعالات أخرى. على هذا لا يمكن تقييم غضب الملك لير على أساس من شرعيته أو على أساس من خطأ في تنبؤات عواقبه المحتملة. فهذا الغضب لم يكن ينـاقَش إنما يشاطَر. أما الظواهر الاجتماعية فقد بدت كظواهر أولية وطبيعية وثابتة وغير تاريخية ولم تكن قابلة للنقاش. وحينما أستعمل هنا كلمة (نقاش)، فإنني لا أقصد أي معالجة باردة لموضوع معين أو أي عملية صرف، فالمسألة لا تنحصر في دفع المتفرج إلى الوقوف ضد غضب لير، إنما يجب فقط تعطيل المغالاة في الغرس المباشر لهذا الغضب. وكمثال على هذا: يشاطر تابع الملك لير المخلص (كينت) غضب سيده، ويقوم بضرب تابع ابنته العاقة. الذي يرفض تنفيذ رغبة لير بأمر منها. فهل ينبغي على المتفرج في عصرنا أن يشاطر لير غضبه، ويبارك ضرب الخادم الذي ينفذ أمراً، وهو يساهم فيه بذهنه؟ ويطرح السؤال: كيف يمكن تقديم هذا المشهد، بحيث يمكن للمتفرج أن يصاب على العكس من ذلك بالسخط من غضب لير؟ إن هذا الغضب الذي يطلع المتفرج بواسطته من التماهي، الذي يمكن له أن يشعر به أو يخطر بباله فقط، إذا ما كُسر خط المسرح الإيهامي، أن

هذا الغضب هو وحده ما يمكن تبريره اجتماعياً في عصرنا. وقد كتب تولستوي حول هذا الأمر أشياء رائعة.

إن التماهي هو وسيلة فن عظيمة في عصر يكون فيه الإنسان قيمة متغيرة بينما يكون وسطه قيمة ثابتة. ويمكن للمرء أن يندمج فقط في إنسان يحمل نجوم قدره في صدره ويختلف عنا.

وليس من الصعب علينا أن ندرك، أن الإقلاع عن التماهي هو قرار جبار بالنسبة للمسرح، وربما يمكن اعتباره أهم تجربة من كل التجارب الممكنة.

نعرف أن الناس تذهب إلى المسرح لكي تجرف وتسحر وتنفعل وتتسامى وتفزع وتتأثر وتتوتر وتتحرر وتتشتت وتخلص وتنشط وتهرب من واقعها وتزود بالأوهام. وكون الفن يعرف بأنه يحرر ويجرف ويتسامى وما إلى ذلك، هو أمر بدهي تماماً. وهو ليس فناً إذا لم يفعل ذلك.

على هذا طُرح السؤال: هل أن متعة الفن ممكنة عموماً بدون التماهي أو هل هي ممكنة على أساس آخر غير التماهي؟ وما الذي يمكن أن يوفر مثل هذا الأساس الجديد؟

ما الذي يمكن أن يوضع بدل خوف وشفقة، المفهوم الكلاسيكي من أجل الوصول إلى التطهير الأرسطوي؟ وبماذا يمكن للإنسان أن يطالب إذا ما استغنى عن التنويم المغناطيسي؟ وما هو الموقف الذي ينبغي على المتفرج أن يأخذه في المسرح الجديد، إذا ما حُرِّم عليه الموقف الحالم السلبي الخاضع للقدر؟ عليه ألا يؤخذ من عالمه إلى عالم الفن بعد الآن، كما عليه كذلك ألا يختطَف إنما على العكس عليه أن يقاد إلى عالمه الواقعي بيقظة تامة. هل كان من الممكن استبدال الخوف من القدر بالتعطش للمعرفة واستبدال الشفقة بالاستعداد لتقديم المعونة؟ وهل يمكن بهذه الوساطة خلق صلة جديدة بين المسرح والمتفرج؟ هل يمكن بهذه الوساطة توفير أساس جديد لمتعة الفن؟ لا يمكنني هنا أن أصف التقنية الجديدة التي جربناها في بناء الدراما وفي بناء المسرح وفي طريقة التمثيل. إن المبدأ يمكن تلخيصه في استبدال التماهي بالتغريب.

فما هو التغريب ؟

إن تغريب حادثة ما أو شخصية ما يعني أولاً وببساطة، نزع البدهي والمعروف والواضح عن هذا الحادثة أو الشخصية وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها. لنأخذ مثلاً غضب الملك لير من نكران الجميل الذي لقيه من بناته، فبالاستعانة بتقنية التماهي يستطيع الممثل أن يعبر عن هذا الغضب ويجعل المتفرج يراه أكثر الأمور طبيعية في العالم. بحيث لا يعود يتصور عدم قدرة لير على الغضب مطلقاً. إنما يتضامن مع لير كلياً. أما الاستعانة بتقنية التغريب فإن الممثل على العكس من ذلك يعبّر عن غضب لير بطريقة تثير الاندهاش عند المتفرج، لأنه عندها يتوقع من لير كل ردود فعل أخرى ما عدا الغضب. إن موقف لير يغرّب هنا، وهذا يعني أنه يصور بطريقة مثيرة للاهتمام وأخاذة وخاصة، كظاهرة اجتماعية، هي ليست طبيعية. أن هذا الغضب إنساني، لكنه ليس أنساني بشكل عام، فهناك ناس لا يشعرون به. إذ لا يمكن للتجارب التي عرفها لير أن تثير الغضب عند كل الناس في كل الأزمان. فقد يمكن للغضب أن يكون رد فعل ممكن للناس أزليا، لكن هذا الغضب، الغضب، الذي يكشف عن نفسه وله سبب كهذا، هو مشروط بزمانه. التغريب إذن يعني التأرخة، أي تصوير الحوادث والأشخاص كحالة تاريخية، أي زائلة. الشيء ذاته يمكن أن يحصل مع الناس المعاصرين، إذ يمكن تصوير مواقفهم على أساس من كونها وقتية، تاريخية وزائلة.

ماذا نكسب من ذلك؟ نكسب من ذلك أن المتفرج لن يعود يرى الناس على المسرح غير متغيرين، ولا يمكن التأثير عليهم، ومستسلمين عاجزين أمام قدرهم، إنما يرى: هذا الإنسان على هذه الشاكلة لأن هذه الظروف على هذه الشاكلة. وإن هذه الظروف على هذه الشاكلة لأن الإنسان على هذه الشاكلة. وإن الإنسان ليس فقط قابلاً للتصور، كما هو، إنما بشكل آخر أيضاً، مثلما يقدر أن يكون، كذلك يمكن للظروف أن تكون قابلة للتصور بشكل مختلف عما هي عليه. نكسب من ذلك، أن المتفرج يظفر بموقف جديد في المسرح. إنه يساوي الآن بين موقفه إزاء صور عالم الناس على

المسرح وبين ذات الموقف الذي يتخذه كإنسان هذا القرن تجاه الطبيعة. إنه يُستقبَل في المسرح أيضاً كالمغيِّر العظيم، الذي بوسعه التدخل في عمليات الطبيعة وفي العمليات الاجتماعية، والذي لا يقبل بالعالم كما هو فقط، إنما يسيّره. فالمسرح لا يحاول بعد اليوم أن يسكره، ويزوده بالأوهام، وينسيه عالمه، ويذعنه لقدره. إن المسرح الآن يوضع في متناول يديه.

لقد تم تأسيس تقنية التغريب في ألمانيا وفق سلسلة من التجارب الجديدة. ففي مسرح شيفباوردام في برلين جرت محاولة، إعداد أسلوب عرض جديد. وساهم في هذا العمل مجموعة من أكثر الموهوبين من جيل الممثلين الشباب، ونذكر منهم، هيلينه فايغل وبيتر لوره وأوسكار هومولكه إضافة إلى نيهير وأرنست بوش. ولم يتم إجراء التجارب بشكل منهجي كما هو الحال مع تجارب أخرى (من نوع آخر) كتجارب مجموعة ستانسلافسكي أو ماير هولد أو مجموعة فاختانغوف، فقد تم إجراء هذه التجارب في حقل واسع، وليس فقط في المسرح المحترف. وقد ساهم الفنانون في تجارب تلاميذ وجوقات عمال ومجموعات هواة وما إلى ذلك. ومن البداية تم إعداد هواة. وقادت هذه التجارب إلى تبسيط عظيم في الأجهزة وفي أسلوب العرض وفي المواضيع.

وكان الأمر المهم بلا ريب هو استمرار التجارب السابقة، خصوصاً تجارب مسرح بيسكاتور. وقاد التحسين المستمر في تلك التجارب أخيرا، وبواسطة الآلية المتقنة، إلى بساطة جميلة في التمثيل. وكشف ما سميّ بأسلوب العرض الملحمي، الذي علمناه في مسرح شيفباوردام، نسبيا عن نوعية أسلوبية بسرعة. واهتمت الدرامية اللا أسطورية بمعالجة كبيرة للمواد الاجتماعية الكبيرة. وظهرت إمكانات تحويل عناصر مدرسة مايرهولد الراقصة والتكوينية الجماعية الاصطناعية إلى عناصر فنية، وتحويل عناصر مدرسة ستانسلافسكي ذات الطبيعة الواقعية إلى واقعية. وارتبط فن الإلقاء بالحركة الإيمائية، وصقلت اللغة الدارجة ومقاطع الشعر بواسطة ما يسمى بالمبدأ الإيمائي. وتم تثوير بناء المسرح كلياً. وسمح التطبيق المبتكر لمبادئ بيسكاتور في إقامة مسرح مفيد وجميل في نفس

الوقت. وبنفس القدر تم استئصال الرمزية والاتجاه الإيهامي، وساعد أسلوب نيهر المبتكر في بناء الديكور، وفق حاجات تحددها تمارين الممثلين، مصمم المسرح على الانتفاع من تمثيل الممثلين وبالتالي في التأثير على هذا التمثيل. واستمر كاتب المسرح في التعاون المستمر مع الممثل ومصمم المسرح، بحيث يؤثّر كل منهما في الآخر. وفي ذات الوقت حقق الرسام والموسيقي استقلالهما وتمكنا من التعبير عن الموضوع بواسطة وسائل فنهما الخاصة: وبرز العمل الفني الكلي بعناصره منفردة أمام الجمهور.

ومن البداية شكل الريبتوار الكلاسيكي قاعدة لتجارب عديدة. وكشفت وسائل التغريب الفنية عن منفذ واسع إلى قيم حية لأعمال درامية من أزمان أخرى، بحيث أصبح بوساطتها تقديم مسرحيات قديمة قيّمة بشكل ممتع وتعليمي دونما راهنية مهدمة ودونما طرق متحفية.

وناسب التحرر من إلزام ممارسة التنويم المغناطيسي مسرح الهواة المعاصر (لممثلين عمال وطلاب وأطفال) بشكل ملائم واضح، وأصبح من الممكن إقامة حدود بين تمثيل الممثلين الهواة والممثلين المحترفين، بدون ضرورة التخلي عن الوظائف الأساسية للتمثيل المسرحي.

وتم التمكن على هذا الأساس الجديد من توحيد طرق تمثيل مختلفة من فرقة فاختانغوف أو فرقة أوخلوبكوف وفرق عمالية. وبدا كما لو أن تجارب نصف قرن متباينة الأشكال تماما قد سخرت قاعدة لصالحها.

ومع هذا فليس من السهل، وصف هذه التجارب، وعلي أن أؤكد هنا ببساطة، وكما نعتقد، بأننا استطعنا تحقيق متعة الفن حقاً وفق قاعدة التغريب. وهذا لا يثير الدهشة تماماً، لأن مسرح العصور الماضية حقق أيضاً، من ناحية تقنية صرف، تأثيرات فنية بواسطة مؤثرات التغريب، كالمسرح الإسباني الكلاسيكي والمسرح الشعبي زمن بروغيل والمسرح الإليزابيثي.

هل يعتبر أسلوب العرض الجديد الآن بمنزلة أسلوب جديد، وهل هو تقنية شاملة وجاهزة، وهل هو خاتمة كل التجارب؟ الجواب: كلا. إنه طريق واحد. سرنا فيه. وعلى التجارب أن تستمر. وستبقى المشكلة قائمة بالنسبة

لكل فن وهي عملاقة. والحل الذي اخترناه هنا، هو ربما حل من الحلول الممكنة للمشكلة، التي تبيّن: كيف يمكن للمسرح أن يكون ممتعاً وتعليمياً في ذات الوقت؟ كيف يمكن انتشاله من تجارة المخدرات الروحية وتحويله من مكان للأوهام إلى مكان للتجارب؟ كيف يمكن لإنسان عصرنا غير الحر والجاهل، المتعطش للحرية وللمعرفة، المعذب والمستغَل، البطل والمبتكر، المتغيّر والمغيّر للعالم، كيف يمكن لإنسان هذا العصر المخيف والعظيم أن ينال مسرحه، الذي يعينه في السيطرة على نفسه وعلى العالم؟

ترجمة قيس الزبيدي

خمس صعوبات في كتابة الحقيقة

برتولت بريشت
Bertolt Breht

إن من يريد اليوم مكافحة الكذب والجهل، ومن يريد كتابة الحقيقة، فعليه على الأقل أن يتغلب على خمس مصاعب، عليه أن يتحلى بالجرأة على كتابة الحقيقة، رغم أنها تُضطهَد في كل مكان، وأن يمتلك الذكاء للتعرف عليها، رغم أنها تُخفى في كل مكان، وأن يملك فن استخدامها كسلاح، وأن يكون قادراً على الحكم باختياره أولئك الذين تصبح الحقيقة في أيديهم فعالة، وأن يمتلك الدهاء لنشرها بين هؤلاء. إن المصاعب جسيمة بالنسبة للذين يكتبون تحت سيطرة النازية، ولكنها تشمل أيضاً الملاحقين والفارين، وحتى أولئك الذين يكتبون في البلدان التي تسود فيها الحرية البورجوازية.

1- الجرأة على كتابة الحقيقة

يبدو من البدهي أنه يجب على الكاتب كتابة الحقيقة، بمعنى أن من واجبه ألا يضطهدها أو يخفيها، وألا يكتب شيئاً كاذباً، عليه ألا ينحني أمام الأقوياء وألا يخدع الضعفاء، وأنه لمن الصعب جداً طبعاً ألا ينحني المرء للأقوياء، وخداع الضعفاء يكسب المرء امتيازات كبيرة، ففقدان إعجاب أصحاب الملكية يعني التنازل عن الملكية. والتخلي عن أجر عمل منجز يعني في ظروف ما التخلي عن العمل، وغالباً ما يعني رفض المجد لدى الأقوياء رفضاً للمجد كلية، وهذا بحاجة لجرأة. إن الزمن الذي تسود فيه ذروة الاضطهاد هو الزمن الذي يكثر الحديث فيه عن الأشياء العظيمة والسامية. وفي مثل هذا الزمن تصبح الجرأة ضرورية للتحدث عن الأمور البسيطة

والصغيرة، كطعام ومسكن الكادحين. وفي خضم الصراخ العارم تصبح التضحية القضية الرئيسية، عندما يغمر الفلاحون بالثناءات، يكون من الجرأة التحدث عن الآلات والأسمدة الرخيصة، التي ستسهل عليهم عملهم المشرّف، وعندما تصرخ كافة الإذاعات: أن الإنسان غير المتعلم وغير المثقف أفضل من الذي يتعلم، عندها يكون من الجرأة أن يسأل: أفضل لمن؟ وعندما يدور الحديث حول العروق الراقية وغير الراقية، يكون من الجرأة أن يسأل عما إذا لم يكن الجوع والجهل والحرب سبباً في وجود كائنات مشوهة رهيبة، والجرأة ضرورية أيضاً لقول الحقيقة عن الذات، عن المهزوم، وكثير من الملاحقين يفقدون القدرة على إدراك أخطائهم، وتبدو لهم الملاحقة كأبشع أنواع الظلم. وبما أن الملاحِقين هم الذين يقومون بالملاحقات، فهم لذلك أشرار، أما الملاحَقون فسبب ملاحقتهم هو طيبتهم. لكن هذه الطيبة ضُربت وهُزمت ومُنعت، ولهذا فإنها كانت طيبة ضعيفة سيئة غير صامدة وغير أهل للثقة، فالضعف ليس صفة خاصة بالطيبة ككون البلل خاصاً بالمطر. فما يُحتاج قوله بجرأة، هو أن الطيبين قد هزموا بسبب ضعفهم لا بسبب طيبتهم.

بالطبع يجب أن تُكتب الحقيقة في صراعها ضد اللا حقيقة ويجب أن تكون شيئاً هاماً، رفيعاً وقابلاً للتأويل، فاللا حقيقة هي بالتأكيد نتيجة لهذا العام، الرفيع والقابل للعديد من التأويلات. وعندما يقال أن أحدهم قد قال الحقيقة، فهذا يعني مبدئياً أن البعض أو الكثير أو واحداً فقط قد قال شيئاً آخر، كذبة، أو شيئاً عاماً، أما هو فقد قال الحقيقة قال شيئاً ملموساً، فعلياً، غير قابل للدحض قال جوهر القضية.

إن الاحتجاج على سوء العالم وعلى انتصار الشراسة بشكل عام، والتهديد بانتصار الفكر في ذلك الجزء من العالم حيث ما زال هذا مسموحاً به، كل هذا لا يحتاج إلا لقليل من الجرأة. وهناك الكثير ممن يظهرون وكأن المدافع موجهة نحوهم، في حين أن الموجه نحوهم هو فقط مناظير الأوبرا. إنهم يرفعون حناجرهم بمطالبهم في عالم من الأصدقاء والناس المسالمين وأنهم يطالبون بعدالة عامة، لم يفعلوا شيئاً من أجلها أبداً، ويطالبون بحرية

عامة، من أجل الحصول على جزء من غنيمة سبق وأن اقتسموها منذ مدة طويلة. الحقيقي من وجهة نظرهم هو فقط ما يبدو جميلاً، ولكن عندما تكون الحقيقة عملية رياضية أو شيئاً جافاً، وثائقياً، شيئاً يحتاج بلوغه لجهد ودراسة، فإنها، بالنسبة لهم، لا حقيقة، لا تخدر ولا تولد النشوة. إنهم لا يملكون من صفات من يقول الحقيقة سوى المظهر الخارجي. إن الشقاء معهم هو: **أنهم لا يعرفون الحقيقة.**

2- ذكاء التعرف على الحقيقة

بما أن كتابة الحقيقة أمر صعب، لأنها تضطهد في كل مكان، تعتقد الأغلبية أن كتابة الحقيقة أو كتمانها هي مسألة ضمير، واعتقادها هذا، أمر يحتاج لجرأة فقط. لكنها تنسى الصعوبة الثانية، صعوبة العثور على الحقيقة. ولا يمكن بأي حال من الأحوال الاستخفاف بمسألة العثور على الحقيقة، ليس من السهل مبدئياً أن نجد الحقيقة الجديرة بالقول. فمثلاً، الآن، وعلى مرأى من العالم أجمع، تغرق أكثر دول العالم تحضراً، دولة بعد أخرى، في أبشع أنواع البربرية. ويعلم الجميع في هذا المجال أن الحرب الداخلية التي تنفّذ بأرهب الوسائل يمكن أن تتحول بين ليلة وضحاها إلى حرب خارجية، قد تترك هذا الجزء من العالم وراءها أنقاضاً على أنقاض. هذه الحقيقة لا شك فيها، ولكن هناك طبعاً حقائق أخرى، فمثلاً ليس من الكذب في شيء أن يقال أن للكرسي مساحة للجلوس وأن المطر يهطل من الأعلى إلى الأسفل. كثير من الأدباء يكتبون حقائق من هذا القبيل. ومثلهم في هذا مثل الرسامين الذين يغطون جدران السفن الغارقة بلوحات طبيعية صامتة. إن صعوبتنا الأولى لا تسري عليهم، ومع هذا فهم يتمتعون بضمير جيد. إنهم يتابعون رسم لوحاتهم بعيداً عن تأثير نفوذ الأقوياء، ولكن في الوقت نفسه أيضاً بعيداً عن صراخ المغتصبين. إن فقدان سلوكهم لأي معنى يولّد في أنفسهم بالذات تشاؤماً (عميقاً) يبيعونه بأسعار مرتفعة، في حين أن هذا التشاؤم قد يكون في الواقع أكثر ملاءمة لآخرين، بمقارنتهم مع هؤلاء الأساتذة وهذه المبيعات، ومع هذا فليس من السهل أبداً إدراك أن

حقائقهم هي من فضيلة حقائق الكراسي والمطر، لأن صداها عادة يبدو وكأنه صدى حقائق عن قضايا مهمة. فالتشكيل الفني يتجسد بإكساب شيء ما أهمية ما.

ولدى إمعان النظر فقط، يدرك الإنسان أنهم لا يقولون سوى: **«الكرسي هو الكرسي»** و: **«ليس في وسع أي كان ان يفعل شيئاً ضد هطول المطر نحو الأسفل»**.

إن هؤلاء لا يجدون الحقيقة الجديرة بالقول، في حين أن آخرين منهمكين فعلاً بالواجبات الأكثر إلحاحاً لا يخافون أصحاب السلطة ولا الفقر، ومع هذا فهم غير قادرين على العثور على الحقيقة. إن ما ينقصهم هو المعرفة. وهم متخمون في المعتقدات الغيبية القديمة وبالأحكام المسبقة الشهيرة التي صيغت في أزمان غابرة بشكل جميل. والعالم بالنسبة لهم بالغ التعقيد. وهم لا يعرفون الوقائع ولا يدركون العلاقات. وبالإضافة للمعتقدات هناك ضرورة للمعارف المكتسبة وللأساليب المدروسة. إن كل الكتاب في هذا العصر، عصر التعقيدات والتغييرات الكبيرة، بحاجة لمعرفة المادية الديالكتيكية والاقتصاد والتاريخ. ويمكن الحصول على هذه المعرفة من الكتب وعن طريق المشاركة العملية، هذا إذا توفرت الجدية الضرورية. إن بمقدور الإنسان كشف الكثير عن الحقائق بطريقة أكثر سهولة، وذلك بكشف أجزاء أو جوانب منها تقود للعثور عليها كلها. إذا أراد الإنسان أن يبحث، فلا بأس بطريقة ما، ولكن بمقدوره أن يجد الحقيقة، بل وحتى دون بحث. ولكن الإنسان لا يصل بطريق المصادفة لعرض الحقيقة بحيث يعرف الناس بناء على هذا العرض، كيف عليهم أن يتصرفوا. إن أولئك الذين لا يدونون إلا الوقائع الصغيرة، لا يستطيعون جعل هذا العالم قابلاً للتعامل معه. ولكن ليس للحقيقة من هدف آخر سوى هذا. ولهذا فإن هؤلاء الناس غير أكفاء للتصدي للمطالبة بكتابة الحقيقة.

إذا كان إنسان ما مستعداً لكتابة الحقيقة وقادراً على التعرف عليها، تبقى أمامه ثلاث مصاعب.

(3) فن استخدام الحقيقة كسلاح

يجب أن تقال الحقيقة بسبب نتائجها المنبثقة عنها، من أجل تحديد الموقف. وكمثال على الحقيقة، التي لا تنبثق عنها أي نتائج، أو تنبثق عنها نتائج مغلوطة، يمكن ذكر الرأي الشائع بأن بعض البلدان التي تسودها أوضاع سيئة ناتجة عن البربرية. وتبعاً لهذا الرأي تكون النازية موجة من البربرية اجتاحت بعض البلدان بقوة الطبيعة.

وتبعاً لهذا الرأي تكون الفاشية سلطة جديدة ثالثة إلى جانب (وفوق) الرأسمالية والاشتراكية. وتبعاً لهذا الرأي يمكن ليس فقط للحركة الاشتراكية بل للرأسمالية أيضاً أن تستمر دون الفاشية. إن هذا طبعاً مقولة فاشية أي استسلام أمام الفاشية. إن الفاشية مرحلة تاريخية دخلتها الرأسمالية، وبهذا فهي شيء جديد وقديم في الوقت نفسه. فالرأسمالية لا توجد في الدول الفاشية إلا بشكلها الفاشي. ولا يمكن الكفاح ضد الفاشية إلا كشكل من أشكال الرأسمالية كأشد أشكالها عرياً ووقاحة واضطهاداً وخداعاً. فكيف يريد أحدهم أن يقول الحقيقة عن الفاشية التي يعاديها إذا كان لا يريد قول أي شيء عن الرأسمالية التي أنتجتها؟ أي شكل عملي يمكن لحقيقته أن تأخذ؟.

إن مثل هذا الذي يناهض الفاشية دون أن يعادي الرأسمالية، ومن يتأسف على البربرية، مثله كمثل من يريد أن يأمل حصته من الخروف ولكن دون أن يذبح الخروف. يريدون أكل الخروف، ولكنهم لا يريدون رؤية الدم. ويمكن إرضاؤهم بأن يغسل الجزار يديه قبل أن يقدم لهم اللحم. إنهم ليسوا ضد علاقات الملكية التي تنتج البربرية، إنهم ضد البربرية فقط وإنهم يرفعون أصواتهم ضد البربرية، وهم يفعلون هذا في بلدان تسود فيها علاقات ملكية مشابهة، لكن الجزارين هناك ما زالوا يغسلون أيديهم قبل تقديم اللحم.

قد يكون للاتهامات الصريحة ضد الإجراءات الهمجية تأثير لفترة قصيرة، طالما بقي المستمعون يعتقدون بأن مثل هذه الإجراءات التي تأخذ طريقها إلى بلدانهم وما زالت هناك بلدان معينة، قادرة أكثر من غيرها، على الحفاظ على علاقات الملكية لديها بأساليب أقل عنفاً وأبلغ تأثيراً.

فما زالت الديمقراطية تقدم لهؤلاء الخدمات التي يلجأ الآخرون إلى العنف لتحقيقها كضمان ملكية وسائل الإنتاج مثلاً. إن احتكار المعمل والمناجم والأراضي يسبب في كل مكان أوضاعاً بربرية، لكن هذا على أي حال أقل وضوحاً، فالبربرية لا تتضح إلا عندما لا يعود من الممكن حماية الاحتكار إلا بالعنف المكشوف فقط.

هناك بعض البلدان التي ليست بحاجة بعد، بسبب الاحتكارات البربرية، للتخلي حتى عن الضمانات الشكلية في بلد يسوده القانون، ولا عن نِعَمٍ كالفن والفلسفة والأدب، وتستمع هذه البلدان، بنوع خاص من المتعة، لزوارها الذين يكيلون التهم لدولهم بسبب تخليها عن مثل هذه النِعَم، التي سيستفيدون منها في الحروب المرتقبة. فهل على الإنسان أن يقول، إن هؤلاء قد وجدوا الحقيقة عندما يطالبون مثلاً بأعلى صوتهم: بحرب لا رحمة فيها ضد ألمانيا «**لأنها موطن الشر الحقيقي في هذا العصر، فرع من الجحيم ومرتع لعدو المسيح**»؟. الأولى بالإنسان أن يقول، إن هؤلاء الناس حمقى، ضعفاء ومفسدون. فنتيجة هذه الثرثرة ستعني إفناء هذا البلد كله وبجميع سكانه، فالغازات السامة لا تنتقي المذنبين عندما تفتك بالبشر.

إن الإنسان المتهور الجاهل بالحقيقة، يعبر عن نفسه بشكل عام مفخم وغير دقيق. إنه يثرثر بكلام لا معنى له عن «الـ» الألمان ويندب «الـ» الشر، فلا يدرك السامع في أفضل الأحوال ما الذي يجب عليه أن يفعله، هل يقرر ألا يكون ألمانياً؟ وهل يختفي الجحيم إذا كان هو طيباً؟ إن الكلام الدائر حول البربرية التي هي وليدة البربرية، له الطابع نفسه أيضاً.

فتبعاً لهذا الكلام تأتي البربرية من البربرية، وتنتهي عن طريق التسامي الأخلاقي الناتج عن الثقافة. إن هذا التعبير مغرق في العمومية، لا يدفع على العمل، وهو في الأساس غير موجه لأحد بالتحديد.

إن تفسيرات من هذا القبيل لا تكشف سوى حلقات قليلة من سلسلة الأسباب وهي تكرس قوى محركة معينة، كقوى لا يمكن التحكم بها. إنها تنطوي على ظلام حالك يخفي القوى المسببة للكوارث، وقليل من النور

يكشف للعيان أناساً مسؤولين عن الكوارث، فنحن نعيش في عصر مصير الإنسان فيه هو الإنسان نفسه.

إن الفاشية ليست كارثة طبيعية يمكن إدراكها من «طبيعة» الإنسان. وحتى فيما يتعلق بالكوارث الطبيعية هناك تفسيرات جديرة بالإنسان، لأنها تستصرخ فيه قوة النضال.

كان باستطاعة الإنسان أن يرى في كثير من المجلات الأمريكية صوراً للزلزال الكبير الذي نزل بيكوهاما، حيث تبدو المدينة فيها كأكوام من الأنقاض. وكتب تحت هذه الصور «لقد صمد الفولاذ» وفعلاً، إن من لم ير من النظرة الأولى سوى الأنقاض، سيرى الآن - وقد لفت التعليق نظره إلى بعض العمارات العالية هي التي صمدت. إن أهم التفسيرات التي يمكن للمرء أن يقدمها حول الزلزال هي تفسيرات المهندسين المدنيين التي تدرس تحرك التربة وقوة الصدمة والحرارة المتصاعدة وأشياء أخرى تؤدي جميعها إلى تصميمات يمكنها أن تقاوم الصدمة. إن من يريد الفاشية والحرب والكوارث الكبيرة، التي هي ليست طبيعية يجب عليه أن يوجد حقيقة عملية ومفيدة. يجب أن يكشف أن سبب هذه الكوارث التي تصيب الجماهير العاملة التي لا تملك وسائل إنتاج، هم مالكو هذه الوسائل.

إذا أراد الإنسان كتابة الحقيقة، عن الأوضاع السيئة، بشكل ناجع، فيجب أن يكتبها بحيث يمكن التعرف على أسبابها التي يمكن تجنبها. فعندما تدرك هذه الأسباب يصبح النضال ضد الأوضاع السيئة ممكناً.

(4) القدرة على الحكم لدى اختيار الذين تصبح الحقيقة في أيديهم فعالة

نتيجة للعادات المتبعة، منذ مئات السنين، في حقل التجارة بالإنتاج الكتابي في سوق الأفكار والعروض الوصفية، وذلك بإبعاد الكاتب عن الاهتمام بمصير ما يكتب، أعتقدَ هذا الكاتب بأن زبونه أو مكلفه بالعمل أو وسيطه سيوزع المادة المكتوبة على الآخرين فظن: أنا أتكلم، ومن يريد أن يسمع، يسمعني. لكن الحقيقة هي أنه تحدث، أما من استمع إليه، فهم

القادرون على الدفع. لم يسمع الجميع ما قال، ومن استمع لم يرغب بسماع ما قيل. لقد قيل الكثير حول هذا الموضوع، ومع هذا فإنه أقل من قليل، وأريد أن أؤكد هنا على أن عملية « الكتابة لإنسان ما» قد تحولت لعملية «كتابة» فلا يمكن للإنسان أن يكتب الحقيقة فقط بل يجب أن يكتبها لإنسان ما يستطيع أن يعتمد عليها لعمل ما. إن التعرف على الحقيقة عملية مشتركة بين الكتّاب والقراء. ولكي يكتب الإنسان شيئاً جديداً، يجب عليه أن يحسن الاستماع وأن يسمع ما هو جيداً. أن تقال الحقيقة بحساب وأن تسمع بحساب، ومن المهم بالنسبة لنا، نحن الكتّاب، أن نعرف لمن نكتب الحقيقة ومن الذي يخبرنا بها.

يجب أن نقول الحقيقة عن الأوضاع السيئة للذين يعانون من أشدها سوءاً، ويجب أن نعرفها منهم. يجب ألا يخاطب الإنسان من عقيدة معينة فقط، بل عليه أن يتجه إلى أولئك الذين تنبع عقيدتهم من وضعهم، يجب أن يتغير المستمعون إليكم دوماً، ومن الممكن مخاطبة حتى الجلادين، عندما يتوقف الدفع عن عمليات الإعدام أو عندما يتجاوز الخطر الحد.

لقد كان فلاحو منطقة بافاريا ضد أي انقلاب. ولكن عندما طال أمد الحرب وعاد الأبناء لبيوتهم ليجدوا ألا مكان لهم في بيوتهم صار من الممكن كسب الفلاحين لصالح الانقلاب.

إنه لمن المهم بالنسبة للكتّاب أن يجدوا الصوت الملائم لقول الحقيقة. عادة يسمع الإنسان صوتاً ناعماً متألماً صادراً عن أناس ليس بإمكانهم إيذاء ذبابة. إن من يعيش البؤس ويسمع صوتاً كهذا، فإنه سيزداد بؤساً. إن من يتحدث هكذا قد لا يكون عدواً، لكنه بالتأكيد ليس رفيق نضال. الحقيقة أمر حزبي، إنها لا تكافح الكذب فقط، بل تكافح أيضاً من ينشره.

(5) دهاء نشر الحقيقة بين الكثيرين

إن الكثيرين من الفخورين بكونهم يمتلكون الجرأة على الحقيقة، ومن السعداء بالحصول عليها، وربما من المتعبين من الجهد الذي كلفهم جعلها قابلة للتداول، ومن المنتظرين بفارغ الصبر تدخل من يدافعون عن

مصالحهم، كل أولئك يعتقدون بأنه ليس من الضروري اللجوء إلى دهاء خاص من أجل نشر الحقيقة. وهكذا فإن عملهم يفقد غالباً كل مفعوله. في كافة العصور، عندما كانت الحقيقة تُضطهد وتموّه كان الناس يلجأون للدهاء في سبيل نشرها. لقد زيف كونفوشيوس لائحة زمنية للتاريخ البطولي بأن لجأ فقط إلى تبديل كلمات معينة. فبدلاً عما ورد في النص: « **لقد أمر حاكم (كون) بموت الفيلسوف لأنه نطق بكذا وكذا** »، وضع كونفوشيوس «**باغتيال**» عوضاً عن «**بموت**».

وكذلك بدل كلمتي «**قتل غيلة**» بـــ«**أعدم شنقاً**» في النص: «**لقد قتل الطاغية فلان غيلة**» وهكذا شق كونفوشيوس لنفسه طريقاً في عملية تقويم التاريخ.

إن من يستخدم في عصرنا تعبير السكان بدلاً من الشعب، وأراضي الإقطاع بدلاً من ارض، يكون قد توقف عن دعم الكثير من الأكاذيب، وذلك بتفريغ الكلمات من محتواها الغيبي المتعفن، إن كلمة شعب تعبير عن حركة معينة نحو التوحيد وتشير إلى مصالح مشتركة، ولهذا يجب ألا تستخدم هذه الكلمة إلا عندما تتعلق القضية بعدد من الشعوب، لأنه لا يمكن تصور المصالح المشتركة إلا في حالة كهذه، أما مصالح قطاع معين من الأرض فهي مختلفة ومتناقضة وهذه حقيقة مضطهدة. إن من يستخدم تعبير الأرض ويصف تأثير لون الحقول على عينيه ورائحتها على أنفه لا يفعل سوى دعم أكاذيب المتسلطين، لأن القضية لا تتعلق بخصوبة الأرض ولا تتعلق بحب الإنسان لها ولا بالنشاط في العمل بها، بل تتعلق في المقام الأول بسعر الحبوب وبسعر العمل. إن الذين يجنون الأرباح من الأرض ليسوا هم الذين يجمعون الحبوب منها، وقاعات البورصة لا تعرف رائحة التربة، فهناك تفوح رائحة مختلفة، وعلى العكس تكون كلمة أراضي الإقطاع هي التعبير الصحيح، لأن الإنسان لا يمكن أن يخدع به كثيراً. وفي المكان الذي يسود فيه الاضطهاد يجب على المرء استبدال كلمة نظام بكلمة طاعة، لأنه من الممكن أن يسود النظام دون حكام وبهذا يكتسب أصالة أكثر من الطاعة. وبدلاً من كلمة الشرف يفضل استخدام تعبير كرامة الإنسان، فبهذا يبقى

الفرد موجوداً ضمن حقل الرؤية. أفلا يعرف الإنسان حق المعرفة أي أنذال يقحمون أنفسهم للدفاع عن شرف شعب من الشعوب، وبأي تبذير يوزع المتخمون الشرف على من يشبعهم وهو جائع. إن دهاء كونفوشيوس ما زال قابلاً للاستخدام حتى اليوم. لقد بدل كونفوشيوس أحكاماً غير مبررة على أحداث وطنية بأحكام مبررة. أما الإنكليزي توماس مور فقد وصف في يوتوبيا بلدا تسوده أوضاع عادلة – كان هذا البلد مختلفاً كل الاختلاف عن البلد الذي عاش فيه، لكنه كان يشبهه كثيراً، حتى من ناحية الظروف.

لقد أراد لينين، الذي كانت شرطة القيصر تهدده، أن يصف الاستغلال والاضطهاد النازل بجزيرة سخالين من قبل البورجوازية. فاستخدم اليابان بدلاً من روسيا وكوريا بدلاً من سخالين. فذكرت أعمال البورجوازية اليابانية جميع القراء بأعمال البورجوازية الروسية في سخالين، لكن المقال لم يمنع لأن اليابان كانت في حالة عداء مع روسيا. إن الكثير مما لا يمكن أن يكتب في ألمانيا، يمكن أن يقال على النمسا.

هناك أنواع مختلفة من الدهاء يمكن بها خداع الدولة المرتابة.

لقد استطاع فولتير محاربة اعتقاد الكنيسة بالمعجزة، بأن كتب قصيدة مهذبة عن عذراء أورليانز. وصف فيها المعجزة التي لا بد وأن حدثت لتفسير بقاء يوحنا عذراء وسط جيش وفي قصر وبين عدد من الرهبان. وعن طريق جزالة أسلوبه وبوصفه لمغامرات جنسية مصدرها حياة الحكام المترفة، غرر فولتير بهؤلاء للتخلي عن دين كان يؤمن لهم وسائل تحقيق حياتهم المنحلة. وهكذا خلق فولتير إمكانية وصول أعماله بطرق غير قانونية لأولئك الذين كتب هذه الأعمال من أجلهم، وكان الأقوياء من بين قرائه يشجعون نشر هذه الأعمال أو يغضون النظر عنها، فتخلوا بهذا عن جهاز الشرطة الذي كان يدافع عن مسراتهم. وقد أكد لوكريس العظيم كل التأكيد على أنه سيقدم الكثير من جمال أشعاره من أجل نشر الإلحاد الأبيقوري.

يمكن لمستوى أدبي رفيع أن يكون فعلاً درعاً للتعبير عن شيء ما، لكنه غالباً ما يثير ريبة أيضاً. عندها يمكن للمرء أن يعتمد تخفيض المستوى الأدبي. ويحدث هذا مثلاً، عندما يلجأ أحدهم للشكل المحتقر للرواية

البوليسية فيدس في مواضع لا تلفت الانتباه وصفاً للأوضاع القائمة الفاسدة. وقد يبرر مثل هذا الوصف كل التبرير للجوء الى الرواية البوليسية. ولأسباب أكثر بساطة انحدر شكسبير العظيم بأسلوبه، عندما تعمد كتابة حديث الأم كوريولان بشكل ضعيف، ذلك هو الحديث الذي تجابه به الأم ولدها المقدِم على غزو مدينته، لقد أراد شكسبير ألا يتخلى كوريولان عن خطته نتيجة أسباب حقيقية أو انحراف عاطفي عميق، بقدر ما كان نتيجة خمول جعله يستسلم لعادة قديمة. ولدى شكسبير أيضاً نجد نموذجاً فريداً لنشر الحقيقة، في خطبة أنطونيوس على جثة القيصر. فقد كان أنطونيوس يؤكد باستمرار على أن بروتوس قاتل القيصر هو رجل شريف، لكنه كان يصف أيضاً فعلته، بحيث كان وصف الفعلة أشد وقعاً من وصف فاعلها، فكان الخطيب يترك نفسه لينجرف وراء الوقائع فيسبغ عليها قدرة من الإقناع أكبر مما «لديه». هناك أديب مصري استخدم أسلوباً مشابهاً قبل أربعة آلاف سنة. في فترة صراعات كبيرة بين الطبقات آنذاك لم تستطع الطبقة الحاكمة الصمود إلا بجهود كبيرة في وجه عدوها الكبير، أي في وجه ذلك الجزء من السكان الذي كان يقوم بأعمال الخدمة، وفي القصيدة يتقدم حكيم إلى بلاط الحاكم داعياً للنضال ضد الأعداء الداخليين، فيصف بشكل مطول مؤثر الفوضى التي سببتها انتفاضة الفئات السفلى. ويبدو هذا الوصف على الشكل التالي:

هكذا هو الأمر فعلاً: الكبراء مليئون بالشكوى والبسطاء بالبهجة. كل مدينة تقول: لنطرد الأقوياء من بيننا.

هكذا هو الأمر فعلاً: تفتح مكاتب الحكومة وتسرق لوائحها فيصبح العبيد أسياداً.

هكذا هو الأمر فعلاً: ما عاد بالإمكان التعرف على ابن رجل محترم، لقد أصبح ابن السيدة ابناً لعبدتها.

هكذا هو الأمر فعلاً: لقد شد المواطنون إلى أحجار الطواحين، ومن لم ير نور الشمس طوال حياته، خرج.

هكذا هو الأمر فعلاً: إن صناديق الضحايا الأبنوسية تهشم، ويحوّل الخشب الإلهي إلى أسرة.

انظروا: لقد سقط مقر الحكم خلال ساعة واحدة.

انظروا: فقراء البلد أصبحوا أغنياءها.

انظروا: من لم يكن لديه خبز، أصبح يملك الآن مستودع أغلال، وما يوجد في مخزن حبوبه كان ملكا لآخر.

انظروا: إن وضع الإنسان يتحسن عندما يأكل طعامه.

انظروا: من لم يكن لديه ذرة، أصبح يملك الآن مستودعات غلال، ومن كان يجبي ضرائب الذرة، أصبح يوزعها الآن بنفسه.

انظروا: من لم يكن لديه ثيران للجر، أصبح يملك الآن قطعاناً، ومن لم يستطع الحصول على حيوانات للحراثة، أصبح يملك الآن قطعاناً للرعي.

انظروا: من لم يستطع بناء غرفة لنفسه، أصبح يملك الآن أربعة جدران.

انظروا: المستشارون يبحثون عن المأوى في مخازن الحبوب، ومن لم يسمح له بقيلولة عند الجدار، أصبح يملك سريراً.

انظروا: من لم يكن بمقدوره صنع قارب لنفسه أصبح يملك الآن سفناً، أيها الملاكون انظروا إليهم، يجب ألا يكونوا هكذا.

انظروا: من كان يملك ألبسة، يلبس الآن الأسمال، ومن لم يحك لنفسه شيئاً، يملك الآن حريراً فاخراً.

الغني ينام ظمآناً، فمن كان يعتني بدنانه، أصبح يملك الآن جعة قوية.

انظروا: من لم يفهم موسيقى الجنك، أصبح يملك الآن جنكاً، ومن لم يغن له أحد، أصبحت الموسيقى تمدحه.

انظروا: من كان ينام دون زوجة نتيجة النقص، يجد الآن سيدات، ومن كانت تنظر لوجهها على سطح الماء، أصبحت تملك الآن مرآة.

انظروا: إن كبار رجالات البلد يركضون، دون أن يكون وراءهم مهمة، فما عاد أحد يخبر الكبار شيئاً، ومن كان رسولاً، أصبح يرسل آخر.

انظروا: هناك خمسة رجال أرسلهم أسيادهم. إنهم يقولون: تابعوا الآن طريقكم لوحدكم، أما نحن فقد وصلنا.

من الواضح أن هذا وصف لحالة فوضى لا بد وأن تبدو للمضطهدين كوضع مرغوب به جداً، ومع هذا فمن الصعب فهم موقف الشاعر، يدين هذه الأوضاع بوضع جلي، ولو كانت هذه الإدانة سيئة. لقد اقترح جوناثان سويفت في كراس بصدد تحسين وضع البلد وازدهاره، إنه يجب على الإنسان أن يملّح أطفال الفقراء ويبيعهم كلحم وملح، وقد أورد حسابات دقيقة تبرهن على أن باستطاعة الإنسان توفير الكثير، عندما لا يحجم عن الإقدام على عملٍ مهما كان. لقد تغابى سويفت، فبكثير من الحماس والدقة يدافع عن أسلوبٍ تفكير يكرهه، وذلك في مسألةٍ سفالتها واضحة لكل إنسان. إذ أن باستطاعة أي إنسان أن يكون أكثر ذكاءً من سويفت، أو على الأقل أكثر إنسانية، وخاصة ذلك الإنسان الذي لم يفحص بعد النتائج المترتبة على وجهات نظر معينة.

إن الدعاية للتفكير مهما كان المجال الذي تجري فيه، هي مفيدة لقضية المضطهدين، إن مثل هذه الدعاية ضرورية جداً، لأن الحكومات التي تخدم الاستغلال تعتبر التفكير أمراً منحطاً. إن ما يعتبر منحطاً هو المفيد للواقعين في براثن الاستغلال. فالقلق الدائم من أجل أن يصل المرء للشبع الذي يقدم للمدافعين عن الوطن وهم يجوعون، والشك بالقائد عندما يقود الناس إلى الكارثة، ورفض الإنسان للعمل الذي لا يسكت جوعه، والاحتجاج الشديد ضد الضغط الذي يدفع لسلوك لا معنى له، واللامبالاة تجاه الأسرة التي فقد الاهتمام أي معنى بالنسبة لها، كل هذه الأمور تعد منحطة ويكال السباب للجائعين، كجشعين ليس لديهم ما يدافعون عنه، كجبناء يشكّون بمن يضطهدهم، وكناس يشكّون بمن يضطهدهم، وكناس يشكّون بقوتهم الذاتية ويطالبون بأجر عن عملهم، وكسالي وما شابه ذلك من شتائم. في ظل سيطرة حكومات كهذه يعتبر التفكير أمراً منحطاً وسيء السمعة، ويقود إلى إلغاء التعليم، فيتوقف التدريس في كل مكان. وإن ظهر في مكان ما فإنه يلاحق. وعلى الرغم من هذا هناك مجالات يمكن للإنسان فيها أن يشير

إلى انتصارات الفكر دون أن يتعرض للعقوبة، إنها تلك المجالات التي يضطر الديكتاتوريون فيها لاستخدام الفكر، فبوسع الإنسان مثلاً، البرهنة على نجاحات الفكر في ميداني العلوم الحربية والتقنية. وحتى حياكة مخزون الصوف في المنظمات واكتشاف الأقمشة الاصطناعية يتطلب تفكيراً.

إن تخفيض مستوى المواد الغذائية وتدريب الناشئة استعداداً للحرب، كل هذا يتطلب تفكيراً، وهذه الأمور يمكن وصفها، إنه من الممكن دهاء تجنب الحرب ومدح هدفها المتهور، والتفكير المتمخض عن سؤال: ما هي أفضل طريقة لتنفيذ الحرب؟ يمكن أن يؤدي إلى سؤال فيما إذا كان للحرب معنى، بحيث تصبح صيغة السؤال: ما هي أفضل وسيلة لتجنب حرب حمقاء؟

إنه لمن الصعب طبعاً طرح هذا السؤال علينا. ولهذا أليس من الممكن الاستفادة من الفكر الذي دعا له، أي بأن يصاغ هذا الفكر بشكل يسمح بالتدخل؟ إن هذا ممكن.

إن إمكانية بقاء الاضطهاد في عصر كعصرنا، هذا الاضطهاد الذي يخدم استغلال القسم الأصغر من السكان للقسم الأكبر، يتطلب من السكان اتخاذ موقف جذري، شديد الخصوصية، يشمل كافة المجالات. إن اكتشافاً ما في ميدان علم حدائق الحيوان، كاكتشاف الإنكليزي داروين، قد يشكل خطراً مفاجئاً على الاستغلال، وعلى الرغم من هذا، لم يهتم بهذا الأمر، ولفترة طويلة، سوى الكنيسة، في حين أن جهاز الشرطة لم يلاحظ شيئاً. كما أدت أبحاث الفيزيائيين في الفترة الأخيرة إلى نتائج في ميدان المنطق، كان من الممكن أن تشكل خطراً على سلسلة من أسس المعتقدات التي تخدم الاضطهاد، وقد قدم فيلسوف الدولة الروسي هيغل - الذي كان منهمكاً بأبحاث صعبة في ميدان المنطق - لماركس ولينين، أي لكلاسيكيي الثورة البروليتارية طرائق لا تقدر بثمن. يجري تطور العلوم بشكل مترابط، ولكن غير متناسب، وليس بمقدور الدولة مراقبة كل شيء. وباستطاعة رواد الحقيقة اختيار ميادين النضال البعيدة نسبياً عن مجال المراقبة. والقضية الرئيسية هي تدريس تفكير صحيح تفكير يمحّص في الجانب المتغير

والزائل لكافة الأشياء والأحداث. إن الحكام ينفرون بقوة من المتغيرات الجذرية ويودون لو بقي كل شيء على ما هو عليه، ولو استمر هذا ألف عام لكان غاية المطلوب، ونهاية الأرب هي فيما لو ثبت القمر في مكانه وتوقفت الشمس عن الدوران، فعندما لن يجوع أحد فيطالب بطعام عشائه. وعندما يطلقون النار يجب ألا يسمح للعدو بالرد، إذ يجب أن تكون رصاصتهم هي الأخيرة. إن طريقة المعالجة التي تركّز بشكل خاص على إبراز عنصر الزوال هي وسيلة جيدة لتشجيع الاضطهاد. كما أن وجود تناقض يظهر وينمو في كل شيء وفي كل وضع قائم، هو أمر يجب أن يجابه المنتصرون به. أنه لمن الممكن دراسة أسلوب معالجة (كالديالكتيك أو كنظرية صيرورة الأشياء) لدى بحث مواضيع فاتت الحكام فترة من الزمن، فبوسع الإنسان استخدامها في البيولوجيا والكيمياء، ولكن يمكن دراستها أيضاً لدى وصف مصير عائلة ما، دون إثارة الكثير من الشبهات. إن ارتباط كل شيء بأشياء أخرى وكثيرة ومتغيرة دوماً، وهو فكرة لدى الحكام، ويمكن أن تتبدى في أشكال متنوعة دون أن تقدم للشرطة إمكانية الانقضاض.

إن وضعاً متكاملاً لمجمل الظروف والعمليات التي تحيط بإنسان افتتح لنفسه مكاناً لبيع الدخان، يمكن أن تكون ضربة قاصمة للنظام الديكتاتوري، إذ أن كل إنسان يفكر ولو قليلاً، سيعرف السبب. فيجب على الحكومات التي تسوق الجموع البشرية نحو البؤس، تجنب أن يفكر الإنسان بأمور الحكومة وهو يعيش في البؤس. وتكثر هذه الحكومات من الحديث حول المصير والذنب، هنا يقع على النقص وليس على الحكومة. إن من يبحث عن أسباب هذا النقص يعتقل قبل أن يصطدم في بحثه بالحكومة. ومن الممكن بشكل عام التصدي للثرثرة الدائرة حول المصير، فيمكن للإنسان أن يبرهن على أن مصير الإنسان هو الإنسان.

وقد يتخذ هذا الأمر أشكالاً متعددة، فيمكن مثلاً سرد قصة بيت أحد الفلاحين، ولنقل قصة بين فلاح ايسلندي، القرية بأكملها تتحدث عن وجود لعنة حلت بهذا البيت، الفلاّحة ألقت بنفسها في البئر، بينما شنق الفلاح نفسه. وذات يوم يقام في هذا البيت عرس، فقد تزوج ابن الفلاح

فتاة تملك عدداً من الحقول. تترك اللعنة البيت، أما السكان فقد اختلفوا في الحكم على هذه الانعطافة السعيدة. فالبعض يعزو السبب لطبيعة الفلاح الشاب المشرّفة، بينما يعزوها الآخرون للحقول التي دخلت بيت الزوجية مع الزوجة، فجعلته صالحاً للبقاء. ويمكن التوصل إلى شيء ما حتى في قصيدة تصف منظراً طبيعياً، وذلك بتضمين الأشياء التي صنعها الإنسان في الطبيعة.

لكي تنتشر الحقيقة لا بد من الدهاء

الخلاصة :

إن حقيقة عصرنا الكبرى (**التي لم يعمل بعد وفقاً لإدراكها، والتي لا يمكن الوصول دون إدراكها إلى اية حقيقة ذات أهمية**) هي أن عالمنا يغرق في البربرية، ذلك لأن علاقات ملكية وسائل الإنتاج باقية عن طريق العنف. إذن، فما جدوى كتابة جريئة، يفهم منها أن الوضع الذي نغرق فيه وضع بربري (وهذا حقيقة) إذا لم يتضح من هذه الكتابة سبب سقوطنا في هذا الوضع. يجب أن نقول أن التعذيب قائم لأن هناك من يريد بقاء علاقات الملكية. وعندما يقول هذا، فإننا نخسر طبعاً أصدقاء كثيرين من الذين يقفون ضد التعذيب لأنهم يعتقدون بإمكانية المحافظة على علاقات الملكية دون تعذيب (وهذا غير صحيح).

يجب أن نقول الحقيقة عن الأوضاع البربرية القائمة في بلدنا، وأنه يمكن العمل على إلغاء هذه الأوضاع وذلك بتغيير علاقات الملكية.

وبالإضافة إلى هذا يجب أن نقول الحقيقة لأكثر الناس معاناة من جراء علاقات الملكية القائمة، للذين لهم المصلحة الكبرى بتغييرها، أي للعمال ولأولئك الذين يمكن أن نتوجه إليهم كرفاق في المصالح، لأنهم في الواقع لا يملكون شيئاً من وسائل الإنتاج، ولو كانوا مشاركين في الربح.

وخامساً يجب أن نعمل بدهاء

ويجب أن نحل هذه الصعوبات الخمس في الوقت نفسه لأنه لا يمكننا البحث عن حقيقة الأوضاع البربرية، دون أن نفكر بالذين يعانون

منها، وفي حين نكافح دوماً ضد حالات الجبن المفاجئة باحثين عن الروابط الحقيقية المتعلقة بأولئك المستعدين لاستخدامها، يجب علينا أيضاً أن نفكر بإيصال الحقيقة لهم بحيث تصبح في أيديهم سلاحاً، وأن نستخدم الدهاء بحيث لا يكشف العدو عملية التوصيل هذه فيعرقلها.

كل هذا مطلوب، عندما يطالَب الكاتب بكتابة الحقيقة.

1935

ترجمة نبيل حفار

هل يمكن إقامة مسرح ملحمي أينما كان ؟

برتولت بريشت
Bertolt Breht

ليس المسرح الملحمي من وجهة نظر أسلوبية جديداً. وهو يرتبط في طريقة عرضه وفي إبرازه الجانب الفني بالمسرح الأسيوي القديم. وقد سبق للمسرح الصوفي في القرون الوسطى أن أظهر اتجاهات تعليمية، مثله مثل المسرح الإسباني الكلاسيكي والمسرح اليسوعي.

ومثلما طابقت هذه الأشكال المسرحية اتجاهات معينة فإنها زالت بزوالها كذلك.

ويرتبط المسرح الملحمي المعاصر باتجاهات معينة، وهو لا يمكن أن يقام أينما كان. فالكثير من الأمم الكبرى لا تميل إلى مناقشة مشاكلها في المسرح. وتتجه مدن مثل لندن وباريس وطوكيو وروما كلياً إلى أهداف أخرى. وفي برلين وضعت الفاشية حداً عنيفاً لتطور مسرح كهذا.

إن هذا المسرح يتطلب، بالإضافة إلى المستوى التقني المعين، حركة قوية في الحياة الاجتماعية، حركة تعنيها المناقشة الحرة لقضايا الحياة بهدف حلها، حركة قادرة أن تدافع عن هذه المصلحة ضد كل الاتجاهات المضادة.

إن المسرح الملحمي هو التجربة الأوسع والأبعد صوب المسرح العظيم المعاصر، وعليه أن يتجاوز كل الصعوبات الجبارة، التي على كل القوى الحية أن تتجاوزها في مجال السياسة والفلسفة والعلم والفن.

1936 ترجمة قيس الزبيدي

نصوص حول مهنة الممثل

صدر كتاب بريشت «حول فن التمثيل» في عام 1973. وقام بجمع نصوص الكتاب وأشرف على إصداره فيرنر هيشت (WERNER HESCHT).

يضم الكتاب أربعة فصول تلخص أهم تجارب بريشت، المؤلف المسرحي والمخرج والناقد. والفصول هي على التوالي:

(1) حول فن التمثيل. مقالات مختارة في نظرية المسرح الجديد.

(2) حول مهنة الممثل. إرشادات وأصول عملية للممثل. وهي نصوص نشأت عن التعامل المباشر مع الممثلين إضافة إلى تخطيطات أساسية حول طريقة التمثيل التي اقترحها بريشت للمسرح المعاصر..

(3) حول الممثل. مقالات حول ممثلين كبار.

(4) تمارين مسرحية. مقاطع مسرحية ومسرحيات تعليمية ومشاهد تصلح لتمارين الممثلين.

ويؤكد هيشت أن هدف الكتاب هو الوصول من النظرية إلى الممارسة، ولا يُعتبر الكتاب موجهاً إلى الممثلين والمخرجين والنقاد فقط، إنما إلى المشاهدين الذين بوساطتهم تصل فعالية المسرح إلى دائرة أوسع. وارتأينا هنا اختيار بعض نصوص الفصل الثاني الخاصة بالإرشادات العملية المباشرة للممثلين.

قيس الزبيدي

حول مهنة الممثل

1- بما أن مهنة الممثل تتطلب جهداً كبيراً ومستمراً، فعلى الممثل أن يعرف، كيف يروّح عن نفسه ويتفادى في كل الأوقات الإجهاد العالي من جهة والخمول التام من جهة أخرى.

2- كي يبقى المسرح عند الممثل شيئاً خاصاً، عليه أن يستغني في

حياته الخاصة عن كل ما هو مسرحي، دون أن يستغني مع هذا عن الأسلوب، سواء أكان هناك أحد يراقبه أم لا.

3- يتجاذب الممثل في مهنته إغواءان: أن ينعزل عن الآخرين أو أن يرتمي في أحضانهم. وعليه أن يقاوم كلا الإغوائين.

4- في مهنة الممثل إغواء آخر: فلكي يستدر شفقة الآخرين عليه، فهو يدعو، دون أن يدري، إلى الشفقة على الأشرار في المسرح. عليه إذاً أن يقاوم هذا الإغواء أيضاً.

5- على الممثل أن ينتبه إلى ضرورة ألا يكون قابلاً للخدش بسرعة وألا يكون فظاً بلا رقة.

6- إن فن (المراقبة) الذي يمارسه الممثل دائماً، يعزّيه عن أشياء كثيرة. إنه يراقب، ويقلّد في وقت واحد. وهو يبتدع للمراقبين تصرفاً يناسب كل المواقف، التي لا يكون بوسعه مراقبتها.

7- على الممثل ألا يهتم بنفسه فقط إلا عندما يتدرب.

8- على الممثل أن يدرس دائماً قانونية التصرف في علاقة الناس المتبادلة. إن المجتمع هو الذي يكلفه بالعمل، فعليه أن يدرسه.

9- على الممثل أن يطور من حاسة سمع مطلقة لصوت الحقيقة. فهو لا يقف على المسرح إلا ليقوم بكشف الحقيقة.

10- لا يجوز للممثل أن يمنع عن نفسه السرور ولا الحزن. فهو يحتاج هذه المشاعر لعمله، وعليه أن يسعى قبل كل شيء ليحافظ على إنسانيته.

قواعد ابتدائية للممثل

- عند تقديم الشيوخ الطاعنين في السن أو الأوغاد أو العرّافين، على الممثل ألا يتكلم بصوت متصنع.

- على الممثل أن يقوم بتطوير الشخصيات ذات الأبعاد. إن بافل فلاسوف في مسرحية «الأم» مثلاً يصبح ثورياً محترفاً. لكنه في البداية ليس ثورياً بعد، وعلى هذا لا يجوز أن يقدّم كذلك.

- يجب عدم تقديم شخصية البطل كما لو أنه لن يصاب بالرعب أبداً، أو تقديم شخصية الجبان، كما لو أنه لن يكون شجاعاً أبداً. إن تصنيف الشخصية في صفة واحدة مثل بطل أو جبان هو خطر تماماً.

- عند الكلام السريع لا يجوز الصراخ، وعند الكلام العالي لا يجوز الانفعال.

- إذا أراد الممثل أن يحرك عواطف المتفرج، فعليه، شخصياً، ألا يكون مستثار العواطف، لأن استدرار الشفقة أو الحماس وما إلى ذلك، يكون عموماً على حساب الواقعية.

- إن أغلب الشخصيات على المسرح الألماني، ليست مأخوذة من الحياة، إنما من المسرح. هنا نرى عجوز المسرح يغمغم ويتأتئ وصبي المسرح يمتلئ بالحماس وتشع منه حيوية الطفولة وبائعة الهوى تتبختر، وهي تتحدث بصوت مغناج، والرجل المستقيم يزمجر إلى آخره.

- إن الإحساس الاجتماعي هو حتماً ضروري للممثل. إلا أنه لا يعوض عن المعرفة بالأوضاع الاجتماعية. كما أن معرفة الأوضاع الاجتماعية لا تعوض عن الدراسة الدائمة لهذه الأوضاع، فالدراسة الجديدة ضرورية لكل شخصية ولكل موقف ولكل معنى.

- كان يتم اختيار الممثلين خلال قرن كامل على أساس فعاليتهم. وما تزال الفعالية أمر ضروري حتى الآن، والأفضل أن تسمى: الحيوية، والحيوية ليست ضرورية من أجل إثارة المتفرج، إنما من أجل الوصول إلى النمّو (الدرامي)، الذي هو ضروري للشخصيات وللمواقف وللمعاني على المسرح.

- من الضروري، أن يتم أحياناً، في المسرحيات المتوسطة «عمل شيء ما من لا شيء». أما في المسرحيات الجديدة، فلا يجب إبراز أكثر مما هو موجود. ولا يجوز جعل غير المؤثر مؤثراً وغير المتوتر متوتراً. ففي الأعمال الفنية - وهي بهذا عضويات حية- يوجد صعود وهبوط، وهو ما يجب أن يترك في الأعمال لشأنه.

ميول عامة يتوجب على الممثل أن يكافحها

- التوجه إلى منتصف المسرح.
- عزل نفسه عن المجموعات، لكي يقف وحيداً.
- الاقتراب من الشخص الذي يتحدث إليه.
- النظر دائماً إلى الشخص الذي يتحدث إليه.
- عدم النظر إلى الشخص، الذي يتحدث إليه.
- الوقوف دائماً، بشكل مواز لمقدمة المسرح.
- ارتفاع نبرة الصوت، عندما يسرع في الحركة.
- أداء المقطع من المقطع السابق بدلاً من أداء المقطع بعد المقطع السابق بشكل منفصل.
- طمس معالم الشخصية المتناقضة.
- عدم التعمق في أراء مؤلف المسرحية.
- إخضاع التجارب والمراقبات الذاتية للآراء المحتملة لمؤلف المسرحية.

أسئلة حول عمل المخرج

◆ *ماذا يفعل المخرج، حينما يقدم مسرحية على المسرح؟*

◆◆ إنه يقدم حكاية إلى الجمهور.

◆ *ماذا يوجد تحت تصرفه لهذا الغرض؟*

◆◆ نص ومسرح وممثلين.

◆ *ما هو الأهم في الحكاية؟*

◆◆ معناها، وهذا يعني مغزاها الاجتماعي.

◆ *وكيف يتم الكشف عن معنى الحكاية؟*

◆◆ عن طريق دراسة النص، وأسلوب كاتبه وزمن نشوء الحكاية.

◆ *هل يمكن تقديم الحكاية، التي تنتسب إلى عصر آخر، وفق المعنى الذي قصده مؤلفها تماماً؟*

❖❖ كلا، على المخرج أن يختار تفسيراً، يهم زمنه الحاضر.

❖ ما هي الطريقة الأساسية، التي يقدّم المخرج بواسطتها الحكاية إلى الجمهور؟

❖❖ الميزان سين (الخطة الحركية) وهي تعني ترتيب الأشخاص، وتحديد موقع بعضهم من البعض الآخر، وتبادل مواقعهم ودخولهم وخروجهم، وعلى هذه الخطة الحركية أن تسرد الحكاية بمعنى مفيد.

❖ هل يوجد خطط حركية، لا تقوم بذلك؟

❖❖ هناك أكوام منها. فبدلاً من سرد الحكاية، تهتم الخطط الحركية الخاطئة بأعمال أخرى - إنها ترتب ممثلين معينين، كالنجوم بالذات، في أوضاع مفيدة لهم (بحيث تشاهدهم العين) مما يقود إلى إغفال الحكاية، أو تخترع أجواء معينة للجمهور من النوع الذي يوضح الحوادث بشكل سطحي أو خاطئ، أو تخدم توترات لا تخص الحكاية وما إلى ذلك.

❖ ما هي الخطط الحركية الأساسية الخاطئة في مسارحنا؟

❖❖ هي التي تخص «المدرسة الطبيعية» حيث نجد محاكاة حرفية لأوضاع عفوية «من الحياة الواقعية». وهي التي تخص «المدرسة التعبيرية»، وفيها يعطى بعض الأشخاص فرصة «التعبير عن أنفسهم» دون اعتبار ما للقصة، التي تخلق كما يقال إمكانات فقط. وهي التي تخص «المدرسة الرمزية»، وفيها يظهر، دون اعتبار للواقع، العنصر «المبطن» فكرياً. وهي التي تخص «المدرسة الشكلية الخالصة»، وفيها يتم السعي إلى «تحشيدات بصرية» لا تطوّر الحكاية.

من رسالة إلى ممثل

يتوجب عليَّ أن أرى كيف يساء فهم الكثير من آرائي حول المسرح. وأنا أكتشف ذلك بشكل خاص في رسائل مؤيدة ومقالات. ويمكنني أن أرتضي ذلك لنفسي، إذا ما ارتضى رجل الرياضيات ذلك لنفسه، حينما يقال له: نتفق معك، أن اثنين زائد اثنين يساوي خمسة!

وأنا أعتقد، أن آرائي المعنية أُسيء فهمُها، لأني افترضت، كون مسألة ما مهمة أمراً بديهياً، عوضاً عن القيام بتعريفها.

إن أغلب آرائي، إن لم تكن كلها، هي بمنزلة ملاحظات كتبت حول مسرحياتي، لكي يتم تقديمها بشكل صحيح. وهذا ما يضفي على هذه الآراء نبرة حرفية جافة، شبيهة بتلك الآراء التي يمكن لنحات أن يدلي بها، أي كيف يتأتى لمنحوتاته أن تعرض، في أي أماكن وعلى أي قواعد - وذلك كإرشادات عامة، في وقت يتوقع المستقبلون منه شيئاً حول أفكاره، التي قادت إلى إنجاز النحت: لكي يتم الوصول منها إلى استنتاجات بدون جهد. وهنا مثلاً وصف لما هو فني. وطبيعي أن الفن لا يستغني عن العنصر الفني، حيث يصبح من المهم وصف «كيف يتم عمله»، خصوصاً وأن الفنون خضعت خلال عقد ونصف من السنين للبربرية، كما حصل في ألمانيا.

لكن لا يجوز لنا أن نعتقد بأن هناك شيئاً ما «جامداً» يمكن تعلّمه أو ممارسته. حتى ولا تعلّم النطق، وهو دائماً ضروري بالنسبة إلى ممثلينا، كما يمكن أن يكون جامداً تماماً، ويمكن أن يحدث كشيء آلي.

يجب على الممثل أن ينطق بوضوح، وهذا ليس أمراً يرتبط بالحروف الصحيحة أو بحروف وحسب، إنما يرتبط أيضاً، وبشكل رئيسي، بالمعنى. فإذا لم يتعلم الممثل (في نفس الوقت) استخراج المعنى من ردوده، فإنه سوف يلفظ بشكل آلي فقط، فيهدم «بنطقه الجميل» المعنى. وتوجد في الموضوع فروقات ودرجات ذات أساليب مختلفة. إذ أن طبقات مختلفة من المجتمع تمتلك أسلوباً مختلفاً من الوضوح: يمكن لفلاح أن ينطق بوضوح أكثر من فلاح آخر، لكن وضوحه سيختلف عن وضوح مهندس. لهذا يجب على الممثل، الذي يتعلّم النطق، أن يهتم بلغته لتكون مرنة ولينة. ويجب ألا يتوقف عن التفكير بلغة البشر الحقيقية.

وفضلاً عن ذلك فهناك مسألة العامية. وهنا يجب أيضاً أن يرتبط العنصر التقني بالعام. فلغتنا المسرحية تتبع اللغة الألمانية الفصحى، وقد أصبحت على مر الزمن متكلفة وجامدة. ومثل أسلوب خاص تماماً للألمانية الفصحى، بحيث لم تعد بمرونة اللغة اليومية. وليس هناك ما يعارض كون

الحديث على خشبة المسرح يجري «برصانة»، لأنه يعني، أن هذه اللغة تطور خاصيتها، أي اللغة المسرحية. المهم أن تبقى اللغة قادرة على التطور ومتنوعة وحيوية. الشعب يتحدث بالعامية. ويعبر بعاميته هذه عن أكثر شؤونه خصوصية. فكيف يتأتى على ممثلينا تصوير الشعب ومخاطبته دون الرجوع إلى عاميتهم الخاصة ودون أن ينقلوا منها إلى لغة المسرح الفصحى إيقاع لهجاتهم العامية؟

مثال آخر: على الممثل أن يتعلم الادخار بصوته: لا يجوز أن يُبحّ صوته. ويجب أن يكون بمقدوره، أن يقدم إنساناً تهزه الانفعالات، فيتكلم إما بصوت مبحوح أو يصرخ. إذن عليه أن يضمّن تمارينه القدرة على التلاعب.

ونحن سوف نحظى بتمثيل آلي وسطحي وفارغ وشكلي، إذا ما تناسينا خلال الإعداد الفني، ولو للحظة واحدة، أن مهمة الممثل هي تقديم أناس أحياء.

وبهذا أكون قد وصلت إلى السؤال، الذي يستفسر إن كان طلبي ينحصر في عدم السماح للممثل في التماهي تماماً في الشخصية المسرحية، إنما يكون عليه، كما يقال، أن يقف إلى جانبها، كناقد أو مدّاح ولا يجعل من تمثيله قضية فنية بحتة، هي بهذا القدر أو ذاك لا إنسانية. باعتقادي أن الأمر ليس كذلك: فقد تكون طريقة الكتابة عندي، التي تعد الكثير من الأمور بديهياً إلى حد كبير، هي سبب نشوء مثل هذا الانطباع. عليها اللعنة إذاً! لكن من الطبيعي أن تقف على خشبة مسرح واقعي شخصيات حية مدورة وحافلة بالتناقضات، وبكل انفعالاتها وأقوالها المباشرة وأفعالها. فالمسرح ليس مجموعة نباتات جافة أو متحف لحيوانات محنطة. ينبغي على الممثل أن يخلق هؤلاء الناس (وإذا ما تسنى لك مشاهدة عروضنا، فسوف ترى أناساً كهؤلاء، وهم ليسوا كذلك رغماً عن مبادئنا، إنما بفضل مبادئنا!).

غير أنه توجد حالة ذوبان تام للممثل في شخصيته، مما يترتب عليه ترك الشخصية تفكر بشكل بديهي وليس بشكل آخر أبداً، مما يفرض على المتفرج تقبلها، مثلما هي تماماً، وينشأ عن ذلك «فهم كل شيء هو غفران كل

شيء» وهذا أمر عقيم جداً سبق لنا أن عرفناه بقوة في الطبيعة بشكل خاص.

نحن نسعى إلى تغيير الطبيعة الإنسانية برغبة لا تقل عن رغبتنا بتغيير بقية جوانب الطبيعة. ويلزمنا لذلك إيجاد طرق كفيلة بكشف الإنسان «من الجانب» الذي يبدو فيه قابلاً للتغيير عن طريق تدخل المجتمع. ولهذا سيكون على الممثل أن يجري تغييراً هائلاً على فنه، لأن فن التمثيل قائم حتى الآن على الاعتقاد، بأن الإنسان هو كما هو عليه، وسيبقى إنساناً إلى الأبد وعلى هذه الحال، كما خلقته الطبيعة، جالباً بذلك الضرر للمجتمع.

على الممثل أن يتخذ موقفاً عقلياً وعاطفياً من شخصيته ومن مشهده. وليس التغيير الضروري للممثل بعملية آلية باردة، فما هو آلي وبارد ليس له علاقة بالفن، كما أن هذا التغيير هو ذو صفة فنية. ولا يمكن لهذا التغيير أن يتم بدون علاقة أصيلة بين الممثل وجمهوره الجديد وبدون اهتمام جارف بالتقدم الإنساني.

على هذا فإن المجموعات المرتبة منطقياً على مسرحنا ليست ظواهر ومؤثرات «جمالية خالصة» تعطي جمالاً شكلياً. إنها تنتسب إلى مسرح مواضيع المجتمع الجديد العظيمة، التي لا يمكن بلوغها دونما فهم عميق وحماس حاد لنظام العلاقات الإنسانية العظيم والجديد.

ليس بوسعي إعادة كتابة كل الملاحظات حول مسرحياتي. لهذا أرجو أن تعد هذه السطور كإضافة جديدة عليها. وكمحاولة لتعويض ما أخطأت في افتراضه كأمر بديهي.

ومن الطبيعي أن يكون عليّ بعدئذ توضيح الأسلوب الهادئ نسبياً، والذي يلفت النظر هنا وهناك في تمثيل البرلينر أنسامبل. ولا يرتبط هذا الأسلوب بموضوعية مفتعلة – لأن الممثلين يتخذون موقفاً من شخصياتهم – أو بادعاء التعقل – لأن العقل لا يندمج ببرود أبداً في خضم النضال –؛ إنما هو ينشأ ببساطة من أن هذه المسرحيات لم تعد تعتمد على المزاج المسرحي الحيوي المحموم. الفن الحقيقي ينفعل أثناء التعامل مع موضوعه. وحينما

يعتقد المتلقي أنه قد لاحظ أحياناً بعض البرودة، فهو لا يصطدم إلا بتلك الاستقلالية، التي لا يوجد الفن بدونها.

إخراج برتولت بريشت

كان برتولت بريشت لا يستعرض، ويلفت النظر في إخراجه مثل بقية المخرجين المعروفين. وعمله ما كان يعطي أولئك، الذين يراقبونه، الانطباع بأنه يريد، بواسطة الممثلين، التعبير عن فكرة جاهزة في ذهنه. فهم - الممثلون- ليسوا «أدواته». وبمعنى آخر كان يبحث معهم سوية عن الحكاية، التي كانت المسرحية ترويها، يساعد كلاً منهم على إظهار قدراته كافة. وكان تدخّله يأتي في «اتجاه الريح» بطريقة لا تلفت الانتباه تقريباً، فهو لا ينتمي إلى ذلك النمط من الناس الذين يعرقلون سير العمل عن طريق مقترحات تصحيح. وكان عمله مع الممثلين يشبه جهود طفل يوجه إلى النهر بعصا، في يده غصن شجرة في بركة على الشاطئ، لكي يطفو براحة.

وغالباً ما كان بريشت يقوم بالتمثيل، ولكن بتمثيل مقاطع صغيرة فقط، يتوقف أثناءها، لكي لا يعطي شيئاً جاهزاً. ويكون قد قلد بهذا الممثل الذي يمثل له الأداء المطلوب ولكن دون أن يتظاهر طبعاً. وكان يفسر موقفه دائماً بما معناه: إن أناساً من هذا النوع، يتصرفون غالباً بهذه الطريقة.

كما كان بريشت يحب القيام بالإخراج وحوله مجموعة من التلاميذ. وفي هذه الأثناء كان يتكلم بصوت عال دائماً ويصرخ بمقترحاته، غالباً من قاعة الجمهور، باتجاه الممثل، لكي يقدّر الجميع أن يسمعوا كل شيء، دون أن يتعارضَ ذلك مع أسلوب تدخّله غير الملفت للنظر. وكان يجهد نفسه لكي «يسمع أثناء الحديث». فإن سمعَ مقترحات جيدة فسرعان ما كان ينقلها إلى الخشبة مع ذكر اسم صاحب الاقتراح: «يقول فلان»، «يعتقد فلان». وبهذا يصبح العمل عمل الجميع.

ويأخذ بريشت بمزيد من الاهتمام الوقفات بين الأحاديث، والتأكيد على النبرات في الأحاديث ويدعو حتى الممثلين الكبار، إلى التركيز على لفظ كلمات معينة في جمل ما أو يتناقش بهذا معهم.

ويكره بريشت المناقشات الطويلة. فأثناء حوالي (200) ساعة تدريب على مسرحية «معلم القصر» تم حساب ربع ساعة من المناقشات بين صالة الجمهور وخشبة المسرح. وكان بريشت يؤيد، تجريب كل شيء. ويقول «لا تتحدث حول ذلك، افعله!» و«لماذا تبيّن الأسباب، أرنا اقتراحك».

على المواقع والحركات أن تروي الحكاية وتكون جميلة.

على جميع الممثلين، في لحظة ما على الأقل، أن يستولوا على عين وأذن المتفرج. وفي الحياة لا يسير إنسان ما بمأمن من العيون، فكيف يترك الممثل متجولاً على خشبة المسرح كما لو أنه بمأمن من العيون.

ومن الطبيعي أن يكون كل شيء حقيقياً في مسرح بريشت، لكنه يفضل نوعاً خاصاً من الحقيقة: حينما يصرخ الجمهور: «هذا حقيقي»، وهذا يعني، حينما تأتي الحقيقة كاكتشاف. وأثناء التدريب يشير بريشت بسرور ويده ممدودة إلى الممثل الذي عرض لتوه شيئاً خاصاً أو شيئاً هاماً في الطبيعة الإنسانية أو الحياة المشتركة الإنسانية.

وغالباً ما يكرر بريشت: «هذه هي لحظتك، فلا تدعها بحق السماء تفلت من يدك. الآن جاء دورك، فلتذهب المسرحية إلى الشيطان». ومن الطبيعي أن تكون هذه اللحظة، مما تتطلبه المسرحية – أو تسمح به. ويقول بريشت «من مصلحة كل اللاعبين أن يدفعوا القضية المشتركة قدماً، لأنها قضيتهم أيضاً. ولكن هناك أيضاً مصلحتهم، التي توجد في تناقض معين». «ومن هذا التناقض يعيش كل شيء». ولا يسمح بريشت مطلقاً، بالتضحية بممثل – وهذا يعني التضحية بإنسان في المسرحية – «لصالح» المسرحية أو التشويق أو الإيقاع.

ويمزج بريشت برغبة بين طلاب التمثيل وكبار الممثلين «النجوم» وهو بهذا يقول: هنا يتعلم المبتدئون الظهور كمعلمين والممثلون كمبتدئين.

ويقول بريشت: إذا لم يستطع بعض المخرجين أو الممثلين الكشف في مسرحية ما أو مشهد ما عن معنى تحتويه، فإنهم يحشرون فيها ما لا يخصها.

«علينا عدم إرهاق المسرحية والمشاهد. فإذا كان هناك ما هو أقل

أهمية، فهو لا يزال من الأهمية بمكان بالتأكيد. وإن إعطاءه أهمية زيادة، يهدم الأهمية الأقل (وهي أصيلة). ففي كل المسرحيات توجد «مشاهد ضعيفة» (أو ضعف عام). وهنا يجب عدم التقوية. لأنه إذا كانت المسرحية إلى حد ما جيدة إجمالاً، عندها يوجد فيها توازن يكون من العسير اكتشافه غالباً، ومن السهل تهديمه.

ولممثلينا غالباً ثقة قليلة إزاء ما يحدث على خشبة المسرح، وإزاء لحظة ما تكون مهمة للحكاية، التي تروى، وإزاء جملة قوية إلى آخره. وهم لا يتركون هذا العنصر الشيق يؤثر «لحاله». فضلاً عن ذلك، لا يوجد متفرج يمكنه متابعة عرض كامل بذات الاهتمام المتوتر دائماً، وهذا ما يجب أخذه بعين الاعتبار.

ويجب نقل تجارب معينة إلى كل المخرجين: أن المضحك لا يؤثر في إنارة نصف معتمة، كما أن الممثلين الذين يحاولون خلق توقيت سريع في مشهد ما، يرفعون أصواتهم بدون ضرورة، وتقوم مشاهد ما صغيرة أو صغيرة جداً بتأخير سير الحدث، إذا ما قُدمت بكل تفاصيلها الصغيرة جداً.

ويؤثر ملل غير ضروري لمشهد ما غالباً بطريقة، يبدو فيها المشهد اللاحق له مملاً (طويلاً جداً)، وعندها يبدأ تعب المتفرج بالظهور. فإذا ما بدا مشهد ما طويلاً، ينبغي علينا أن نمتحن بعناية، فيما إذا كان المشهد السابق له طويلاً جداً.

أطروحات حول الواقعية الاشتراكية

برتولت بريشت
Bertolt Brecht

يحتاج مذهب بريشت والأعمال التي تتألف منه، مثل كل شيء في نطاق التراث الجمالي، إلى تأمل تاريخي، كما يحتاج إلى علاقة خلاقة في تطبيق أفكاره الغنية والمتنوعة وإلى مقدرة في تطبيقها، ليس فقط في الدراما والمسرح فحسب، إنما في بقية الأجناس الفنية الأخرى.

عني بريشت في الفترة الأخيرة من حياته كثيراً بقضية الواقعية الاشتراكية، التي طرحت، كمنهج، في الساحة الأدبية بشدة، وبدا فهمه لها مخالف ومغاير لما كان سائد في صفوف كثير من الكتاب والمفكرين. وفي مساجلته مع كاتب الدراما الألماني فردريك وولف يقول: «ليست الواقعية الاشتراكية قضية اسلوب. وانا اتفق معك تماماً، بأن قضية اي وسائل فنية يجب أن تنتقى، هي قضية الكيفية التي ننشط بها، نحن معشر الكتاب، جمهورنا اجتماعياً. وعلينا فقط ان نجرب، في سبيل هذا الهدف، كل وسائل الفن الممكنة، التي تعين على ذلك، أكانت قديمة أم جديدة».

لقد رد بريشت أسباب أزمة المسرح في زمنه إلى قصور فهم العلاقات الاجتماعية من قبل المؤلف من جهة، إضافة إلى العوائق الناتجة من طبيعة الأصول الدرامية القديمة، التي حددت، غالباً، بناء المسرحيات من جهة أخرى. ومن هنا فان مسعى بريشت في إيجاد صياغات شكلية هو مسعى نضالي، يرتبط بالعصر ويسعى للتعبير عن قضاياه الكبيرة على الوجه الذي يظفر فيه الإنسان بموقف جديد في الفن، موقف المغّير العظيم

الذي يكون بوسعه التدخل في عمليات الطبيعة وفي العمليات الاجتماعية والذي لا يقبل بالعالم كما هو، إنما يسعى لتغييره.

ودعا بريشت في ختام كلمته «الواقعية كمنهج نضالي» التي ألقاها في المؤتمر الرابع للكتاب الألمان والذي عقد في برلين في كانون الثاني عام 1956، وهو عام وفاته، دعا الكتاب، «إذا ما أردنا عملية استيعاب العالم الجديد فنياً، فعلينا ان نبتكر وسائل فنية جديدة، ونعيد صياغة الوسائل القديمة. علينا أن ندرس اليوم وسائل كلايست وغوته وشيلر الفنية، غير أنها لن تكفينا في التعبير عما هو جديد، إن رفض التجريب يعني الاكتفاء بالموجود، وهذا يعني التخلف. إن تصوير الجديد ليس بالأمر السهل، انه مرهون بالحماس للجديد وبمعرفة الجدلية وهو أيضاً مرهون بالوسائل الفنية الجديدة».

إن النصوص الثلاثة المترجمة لبريشت، هي أهم ما كتب مباشرة عن الواقعية الاشتراكية:

النص الأول هو مقالته (عن الواقعية الاشتراكية) كتبها عام 1939. أما النصان الآخران فقد صاغهما على شكل أطروحات وهما (حول الواقعية الاشتراكية) و(الواقعية الاشتراكية على المسرح) وكتبهما عام 1954.

قيس الزبيدي

(1) عن الواقعية الاشتراكية

أن مصطلح الواقعية الاشتراكية هو ذو مغزى، وهو عملي، ومنتج، طالما ارتبط بشكلٍ ملموس بالعلاقة مع الزمان والمكان. وهي تعني، أن الكاتب موجود، في ظروف بناء الاشتراكية، وهو يدعم هذا البناء ويكشف الواقع ويصوره لهذا الهدف، لأن المرء، وفق مفهوم باكون، يتسلط على الطبيعة، حينما يخضعها لسطوته. والمصطلح يتيح معايير ممتازة، معايير لا تقع في حقل الشكل الجمالي. (هل يدعم الكاتب بناء الاشتراكية والذين يبنونها؟ هل يدعم النضال من أجل الاشتراكية؟ هل يدرك الواقع أم يخلق أوهاماً حوله فقط، وهل يبسّط من المهام وما إلى ذلك؟) فإذا كان الأمر

بالتأكيد يعني بناء الاشتراكية - وهو يعني النضال الدائم ضد أعدائها - فعندها يجب حساب معايير أخرى دون شك، معايير ذات طبيعة شكلية وجمالية، لأن ما يخص بناء الاشتراكية دون شك هو مسألة تمتين الفنون، وانفتاح الإنتاج الفني على آفاق واسعة. هنا تظهر قضية الموقف من التراث، وتقود إلى معارضة مخلفات (شواهد) الثقافة الموروثة، مخلفات ثقافة مستباحة من طبقة عدوة أخرى، يختفي فيها بالتأكيد كل ما تم إنتاجه عموماً. وهنا تبدو أمامنا المرحلة الأخيرة، التي تم الوصول إليها تحت سيطرة ورقابة البرجوازية، والتي هي بالتأكيد المرحلة الأخيرة التي وصلتها الإنسانية عموماً. ومن الواضح، أنه يمكن تحقيق نجاح في الحالة التي يمكن فيها مقاومة معارك متبقية من موقع متفوق، حيث يجد كل البناء التحتي السياسي والاقتصادي للثقافة نفسه في تحول عاصف باتجاه الاشتراكية، لأن طبيعة إجراء محاورة لمخلفات الثقافة البرجوازية ستكون، عندها، مختلفة عن تلك التي تنشأ في زمن الصراع قبل النصر.

غير أن شعار الواقعية الاشتراكية العظيم سيعني نوعاً من الضمور الرهيب، إذا ما قلّد المرء ميكانيكياً الشعار الستاليني في السياسة الوطنية: مضمون اشتراكي - شكل وطني ووضع بدله: مضمون اشتراكي - شكل برجوازي. إن شعار شكل وطني في السياسة الوطنية هو أولاً وأخيراً ثوري. وهو يعني تحرير الأمم المستعبدة، وإيقاظ القوى المنتجة للأمم المتخلفة، إنه يعني أن تتداول الأمم المضطهدة كلمة الاشتراكية في لغتها الأم، وتطلق قواها الثقافية.

أما شعار شكل برجوازي فسيكون ببساطة رجعياً، ويعني فقط الابتذال: المضمون الجديد في خراطيم قديمة. إن موقف ستالين من ماياكوفسكي، وهو مكسِّر أشكال من الطراز الأول، إضافة إلى كلمته الجديرة بالاهتمام (على الشعراء أن يكونوا مهندسي الروح)، يكفيان وحدهما لتحذير نقادنا من مثل هذه التعميمات والتأويلات المنحرفة. وفي الواقع تأخذ مقالات بعض نقادنا سمة لا مكانية ولا زمانية بشكل واضح، لأن المعايير عندهم تؤخذ من كل مكان، إلا من مكان النضال.

التعلّم عند بلزاك، جيد، لكن لأي هدف؟ السؤال مشروع، لكنه لن يطرح عند ماياكوفسكي. وإذا ما كانت الشكلية تعني البحث عن أشكال جديدة دائماً لمضمون ثابت دائماً، فإن الشكلية تعني أيضاً، الحفاظ على الشكل القديم للمضمون الجديد. على نقادنا أن يدرسوا شروط الصراع ويطوروا علم جمالهم منه. وإلا فلن ينفعنا علم جمالهم، خصوصاً ونحن ننخرط في الصراع. وأذكر أني شخصياً، على سبيل المثال، بدأت بالأشكال التقليدية القديمة في كل مجالات الأدب والمسرح. في الشعر مثلاً بالأغنية والأنشودة. في الدراما بمسرحية بيئة ذات فصول خمسة في الرواية بالحكاية المحبوكة بتنوع. لكن الصراع دفعني إلى استعمال أشكال جديدة. إذ أن طريقة الكتابة القديمة أعاقتني عن النضال. لقد درست بشكل خاص طرقاً كتابية عديدة، لكني لا أفهم أي حديث حول طرق كتابية لا تأخذ بنظر الاعتبار حاجات الصراع. فلماذا على الآخرين اتخاذ موقف مختلف؟ أعتقد أنه بوسعي اكتشاف تلك الفضائل التي تقدمها لصراعنا طريقة كتابة الرواية البرجوازية للقرن الماضي. وقد تعلمت منها بالقدر الذي كان ممكناً، لكني أرى أيضاً المساوئ، وهي كبيرة. ومن هنا ينشأ موقف معقد إزاء كتّاب الأدب البرجوازي الواقعيين.

وأنا أعترف بهم، وأحب بعض أعمالهم، وأتعلم منها. كما يهمني الارتقاء إلى مستوى الأسلوب العام، الذي ارتقت إليه البشرية بواسطته. لكن أيضاً تجاوزه. ولا يتوقف الأمر هنا على الطاقة الشعرية، إنما ببساطة يتوقف على قدرتنا على مراعاة شروط صراعنا. إن المبادئ الشكلية التي نستخرجها من مستوى أعمال الواقعية البرجوازية في الأدب لا تكفي كثيراً. وإن السمة الفريدة، الزائدة، والتاريخية لهذه الطريقة في الكتابة سوف تُدرَك من قبل كل من يناضل من أجل الاشتراكية. لأن السمة الرأسمالية لهذا «المضمون» تسك هذا «الشكل».

على نقادنا أن يعرفوا، انهم سيستمرون في امتهان النقد الشكلي، طالما أنهم لن يفهموا أو يرفضوا تناول المسائل الشكلية دون الأخذ بنظر الاعتبار شروط نضالنا من أجل الاشتراكية.

1939

(2) أطروحات حول الواقعية الاشتراكية

ما تعنيه الواقعية الاشتراكية، لا يمكن قراءته ببساطة من الأعمال أو من طرق التعبير الموجودة، ولا يجب على المقولة أن تتحقق، في تشابه عمل ما أو تعبير ما لأعمال وطرق تعبير أخرى، تنتسب بدورها إلى الواقعية الاشتراكية. إنها تتحقق فيما إذا كان العمل اشتراكياً وواقعياً.

(1) الفن الواقعي هو فن نضالي. وهو يحارب الآراء الخاطئة عن الواقع ويحارب الدوافع التي تتعارض والمصالح الحقيقية للبشرية. كما أنه يعزز الآراء الصحية ويقوي الدوافع المنتجة.

(2) الفنانون الواقعيون يؤكدن «الدنيوي» الحسي، وبمعنى كبير النموذجي (المهم تاريخياً).

(3) الفنانون الواقعيون يصورون التناقضات بين الناس وفي العلاقات ويكشفون الشروط التي تتطور وفقها هذه التناقضات.

(4) الفنانون الواقعيون يُعنون بالتغييرات التي تنشأ بين الناس وفي العلاقات، في الثابت منها أو المتقلب، الذي يتحول فيه الثابت.

(5) الفنانون الواقعيون يصورون قوة الأفكار والأساس المادي لهذه الأفكار.

(6) الفنانون الواقعيون - الاشتراكيون أنسانيون، وهذا يعني أنهم محبون للبشر، ويصورون العلاقات بين الناس بطريقة، تقوي من الدوافع الاشتراكية، التي تتمكن عن طريق الإدراك العملي للحركة الاجتماعية، وعن طريق تصبح فيه هذه - الدوافع - قابلة للمتعة.

(7) لا يتخذ الفنانون الواقعيون - الاشتراكيون موقفاً واقعياً إزاء مواضيعهم فقط، إنما إزاء جمهورهم.

(8) يهتم الفنانون الواقعيون - الاشتراكيون بمستوى التعليم وبالمنشأ الطبقي لجمهورهم، إضافة إلى اهتمامهم بوضع الصراع الطبقي.

(9) يتعامل الفنانون الواقعيون - الاشتراكيون مع الواقع من موقع الشعب الكادح ومن موقع المثقفين المتحالفين معه، الذين يناصرون الاشتراكية.

1954

(3) الواقعية الاشتراكية على المسرح

(1) تعني الواقعية إعادة تقديم للواقع صادقة، بوسائل الفن، لحياة الناس المشتركة من موقع اشتراكي. وهذه الإعادة هي من النوع الذي يهيئ إدراكات في الحركة الاجتماعية ويخلق دوافع اشتراكية.

(2) وان جزءاً أعظم من المتعة، التي على أي فن أن يحققها هي، عند الواقعية الاشتراكية، تلك المتعة التي تحققها إمكانات السيطرة على مصير الإنسانية بواسطة المجتمع.

(3) يكشف العمل الفني الواقعي الاشتراكي قوانين الحركة الجدلية للمجتمع، التي يسهل معرفتها من السيطرة على المصير الإنساني، الذي يحقق المتعة في كشفها ورصدها.

(4) العمل الفني الواقعي - الاشتراكي يعرض الشخصيات والعمليات الاجتماعية كشيء سالف ومتغير ومتناقض. وهذا يعني تحولاً مهماً. أما الجهود الجادة من أجل وسائل التعبير فهي ضرورية.

(5) العمل الفني الواقعي - الاشتراكي ينطلق من موقع الطبقة العاملة ويتوجه إلى كل الناس ذوي الإرادة الطيبة. إنه يعرض لهم صورة العالم ونوايا الطبقة العاملة، التي تتأهب لزيادة إنتاجية الإنسان، بمقدار لم يعرف من قبل وذلك بواسطة شكل مجتمع جديد لا يقوم على الاستغلال.

(6) تنطلق إعادة التقديم الواقعية - الاشتراكية للأعمال الكلاسيكية القديمة من الاعتبار القائل، بأن البشرية حفظت تلك الأعمال، لأنها عبّرت عن تقدمها باتجاه إنسانية، هي دائماً حافلة بالشجاعة والرقة والقوة. إعادة التقديم تؤكد إذاً الأفكار التقدمية للأعمال الكلاسيكية.

الشعر اللا مقفى ذو الإيقاع اللا منتظم

برتولت بريشت
Bertolt Brecht

عندما كنت انشر شعراً لا مقفى كان بعضهم يسألني عما دهاني لأسمي شيئاً من هذا القبيل شعراً، وقد سمعت ذلك بشكل خاص عندما نشرت «قصائد ساخرة». إن هذا السؤال له ما يبرره لأن الشعر إذا تخلى عن القافية فإنه على الأقل سوف يحافظ على إيقاع ثابت. لكن كثيراً من أعمالي الشعرية الأخيرة لا تخلو من القافية فقط بل تفتقر ايضاً إلى إيقاع ثابت منتظم. أما لماذا أعتبر ذلك من الشعر فإنني أجيب على ذلك بما يلي..

صحيح أنها تخلو من الإيقاع المنتظم لكنها لا تخلو من الإيقاع على أية حال (حتى ولو كان هذا الإيقاع متغيراً أو ناقصاً أو إيمائياً).

لقد احتوت مجموعتي الشعرية الأولى في معظمها أغاني وأناشيد تعتمد على صيغ شعرية موزونة نسبياً. وقد بذلت جهدي لأن تكون جميعها قابلة للغناء ولكن بأسلوب بسيط حيث قمت بتلحينها بنفسي. ولم يكن ضمن هذه المجموعة سوى قصيدة واحدة غير مقفاة لكنها ذات إيقاع منتظم أما القصائد المقفاة فكان معظمها بدون إيقاع منتظم. وعلى سبيل المثال فقد ضمت «أنشودة الجندي الميت» التي تتألف من تسعة عشر مقطعاً تسعة إيقاعات مختلفة في الشطر الثاني.

بعد ذلك أوليت اهتمامي للنثر الرفيع عند آرثر ريمبو الذي استعمله في «صيف في جهنم» كي أستفيد منه في مسرحيتي «في أدغال المدن». وعندما أردت كتابة مسرحية «حياة إدوارد الثاني ملك إنكلترا» درست الوزن الشعري المسمى «يامبوس». لقد اكتشفت آنذاك كم أن إلقاء الممثل يزداد

قوة عندما يستعمل الأوزان «الوعرة» التي تستعصي على القراءة في ترجمة شكسبير القديمة التي قام بها كل من «شليغل» و«تيك» بدلاً من الترجمة السلسة التي أعدّها «روته». كم برز صراع الأفكار قوياً في المنولوجات الكبيرة وكم كانت غنية تلك الهندسة الشعرية! لقد كانت القضية بسيطة، فقد كنت بحاجة إلى لغة رفيعة وكان يحول بيني وبين غرضي زلاقة ونعومة وزن اليامبوس ذي التفعيلات الخمسة. لقد كنت بحاجة إلى الإيقاع ولكني لم أرغب في القرقعة المعهودة. لذلك فقد استبدلت الصيغة القديمة بصيغة أخرى يبرز من خلالها اللهاث بعد الركض الطويل كما يبرز من خلالها تصارع المشاعر لدى المتحدث من خلال حذف بعض أجزاء التفعيلات الساكنة. لقد كانت المسرحية نسخة عن مسرحيات عصر اليزابيث الأولى وكانت إذا صح القول تجربة تكنيكية. لقد بذلت جهدي لإبراز بعض التراكمات وإظهار التبدل الذي يطرأ على أحوال البشر وتناوب المد والجزر في الأحداث التاريخية أو ما يسمى «بالمصادفات» فيها. وكان على اللغة أن تساير كل ذلك وتبرزه.

وهنا لا بد من الأخذ بعين الاعتبار الفترة الزمنية التي كنت أكتب فيها. فقد كانت الحرب العظمى قد وضعت أوزارها للتو، دون أن تستطيع إيجاد الحلول المناسبة للتناقضات الاجتماعية التي تسببت في قيام تلك الحرب أصلاً.

في ذلك الوقت كان وعيي السياسي ضئيلاً إلى حد مخجل لكني كنت أعي التفاوت الكبير في حياة الناس الاجتماعية. لذلك لم أعتبر أن من مهمتي إيجاد القالب الشكلي الملائم لتحييد تلك الخلافات والتراكمات التي كنت أشعر بها بأشد الوضوح. وقد تلقفتها ولو بشكل بدائي في أحداث مسرحياتي وفي سطور قصائدي وذلك قبل أن أتعرف على حقيقتها وأسبابها بزمن طويل. ولم أكن أرغب من خلال ذلك أن أسبح ضد التيار من ناحية الشكل أو أن أقوم باحتجاج على الزلاقة والانسجام في الأبيات التقليدية بل أقوم بمحاولة عرض الأحداث التي تدور بين البشر على أنها مليئة بالتناقضات والصراع والعنف.

وقد استطعت أن أتصرف بحرية أكبر عندما كنت أكتب أوبرا ومسرحية تعليمية ولحناً غنائياً لموسيقيين حديثين. وقد تخليت في هذا العمل عن وزن اليامبوس نهائياً ولجأت إلى استعمال إيقاعات ثابتة ولكن غير منتظمة. وقد ثبت أنها صالحة للتلحين (بدرجة كبيرة) كما أكد لي ملحنون من مختلف المذاهب وكما استطعت أن أتأكد بنفسي من ذلك.

وفي الفترة التالية انصرفت بشكل متزايد إلى كتابة قصائد لا مقفاة ذات إيقاع غير منتظم بالإضافة إلى كتابة الأناشيد والأغاني الشعبية مقفاة ذات الإيقاع المنتظم. على أنه لا بد هنا من الإشارة إلى أنني كنت أقوم بنشاطي الرئيسي في المسرح وكنت أوجه جل اهتمامي إلى النطق. وقد طورت آنذاك تكنيكاً خاصاً من أجل النطق (سواء نطق النثر أو الشعر) وأسميت ذلك التكنيك بالإيمائي.

ويعني ذلك أن يقوم هذا التكنيك على تلاؤم اللغة تماماً مع إيماءة الشخص المتكلم. لنأخذ مثالاً على ذلك: تقول إحدى آيات الكتاب المقدس «أقلع العين التي تكدرك». إن هذه الجملة تخضع لإيماءة الأمر، لكنها ليست إيماءة خالصة لأن تعبير «التي تكدرك» يخضع لإيماءة مختلفة لا تظهر بالوضوح الكافي وهي إيماءة التعليل. ولو أردنا التعبير عن هذا المعنى تعبيراً إيمائياً خالصاً لقلناه بالصيغة التي وضعها لوثر: «إذا كدرتك عينك فاقلعها!».

وباستطاعة المرء أن يكتشف من الوهلة الأولى أن هذه الصيغة من الوجهة الإيمائية أكثر غنى وأشد نقاء من الصيغة الأولى. فالمقطع الأول من الصيغة الجديدة يتضمن افتراضاً يمكن التعبير عن خصوصيته من خلال أسلوب نطقه. ويعقب ذلك توقف قصير ينمُّ عن الحيرة ثم تأتي النصيحة المذهلة. وطبيعي أن الصيغة الإيمائية يمكن أن تتم من خلال الإيقاع المنتظم (كما يمكن أن تتم أيضاً في القصيدة المقفاة).

أما ما يتعلق بالصياغة اللغوية الإيمائية فإنها إذا كانت ممكنة داخل الإيقاعات المنتظمة، إلا أن الإيقاعات اللا منتظمة غير ممكنة في رأيي بدون صياغة إيمائية.

لقد ذكرت بأن إدراك التناقضات الاجتماعية شرط أساسي للوزن الإيقاعي الجديد، إلا أن تعليلاً عقلانياً تماماً غير ممكن بالطبع كما أنه غير ضروري أيضاً.

إنني أتذكر ملاحظتين من الحياة اليومية كان لهما أكبر الأثر في استعمالي للإيقاعات اللا منتظمة. أما أولاهما فكانت عند سماعي الهتافات المرتجلة في المظاهرات العمالية والتي طرقت مسامعي لأول مرة عشية أحد أعياد الميلاد. فقد سار موكب من البروليتاريين عبر الأحياء الراقية في الطرف الغربي من مدينة برلين وكانوا يهتفون: «نحن جائعون». وكان إيقاع ذلك الهتاف كما يلي:

WIR HA BEN HUN GER

(نح نو جا إي عون)

وفيما بعد سمعت هتافات أخرى من هذا النوع كانت الكلمات فيها أكثر تطابقاً وانتقاء وكان أحدها يقول:

HELFT EUCH SEL BER WAEHLT THAEL MANN

(سا عي دوا أن في سو كم ان ته خي بوا تيل مان)

أما الملاحظة الثانية التي استوحيتها من الشعب بخصوص علم الإيقاعات فقد كانت نداء أحد الباعة الجوالين في برلين والذي كان يبيع أمام أحد المخازن التجارية كتباً تتضمن كلمات وأغاني وأوبرات، وكان ينادي على الشكل التالي:

TEXT BUCH FUER DIE O PE RA FRA TE LA WEL CHE HEU TE A BEND IM RUND

FUNK GE HOERT WIRD.

(كتاب كلمات لـــ او برا فرا تي لا اللـــ تي سه تسمع مه ساء الـــ يوم من الـــ إي ذا عة)

وكان الرجل يبدل من صوته باستمرار رفعاً وخفضاً لكنه كان يحافظ بإصرار على نفس الإيقاع.

وباستطاعة كل إنسان أن يلاحظ تكنيك باعة الصحف في تلحين

نداءاتهم. على أن الإيقاع اللا منتظم يستعمل فيما هو مكتوب عندما يراد تحقيق إلحاح معين. ولنورد مثالين على ذلك:

(عه ليك فه قط تد خين ما نو لي)

DU SOLLST NUR MA NOLI RAU CHEN

ومع القافية:

(في موقد دمة ال جه ميع سي جا ير سا روتي مور)

AL LEN AN DEREN ZU VOR
DER SA RO TTI MOHR

وقد استفدت من هذه الملاحظات في تطوير الإيقاعات اللامنتظمة. فما هي هذه الإيقاعات اللا منتظمة إذن، لقد اخترت مثالاً من «قصائد ساخرة» من قصيدة «الشباب والرايش الثالث(*)».

نعم، لو أن الأطفال يبقوا أطفالاً

لا ستطاع المرء دائماً أن يروي لهم خرافات

ولكن بما انهم يكبرون

لا يستطيع المرء ذلك.

كيف ينبغي قراءة هذه الأبيات؟ لنستعمل في البداية إيقاعاً منتظماً:

JA, WEN DIE KIN DER KIN DER BLEI BEN, DANN
KONN TE MAN IH NEN IMM ER
MAER CHEN ER ZAEH LEN
DA SIE A BER AL TER WER DEN
KANN MAN ES NICHT.

من خلال هذا التقطيع للأبيات نرى أن بالإمكان تعويض التفعيلات الناقصة أثناء النطق من خلال مد التفعيلة السابقة لها أو من خلال اللجوء إلى الوقف. كذلك فإن تقسيم القصيدة إلى أبيات يساعدنا في ذلك

(*) لقد تجاوزنا بعض الأمثلة في هذا المقال لأن الترجمة تعجز عن توضيح الصياغة الشعرية تماماً.

كثيراً(*)، أي نقوم بوقفة عند كل بيت. وقد انتقيت المقطع المذكور من القصيدة لأن بيته الثاني يسهل القراءة فيما لو شطرناه إلى بيتين بحيث يصبح على الشكل التالي:

لا ستطاع المرء دائماً

أن يروي لهم خرافات

KOENN TE MANN IH NEN IMM ER
MAER CHEN ER ZAHLEN

لا بد لي من الاعتراف بأن التعامل مع البيت الشعري بمثل هذه الحرية يشكل إغراءً شديداً باللجوء إلى اللا شكل حيث أن جودة الإيقاع لم تعد مضمونة هنا كما هو الحال في الإيقاع المنتظم (علماً بأن الالتزام بالعدد المقرر من التفعيلات لا يعطي بالضرورة إيقاعاً جيداً).

على أن البرهان على جودة الطعام لا يتم إلا من خلال التذوق.

كذلك لا بد من الاعتراف بأن قراءة الإيقاعات اللا منتظمة يسبب في البداية بعض الصعوبات. إلا أن هذا الواقع لا يقلل من قيمتها. إن الأذن البشرية تشهد بلا شك تبدلاً فيزيولوجياً «في الوقت الحاضر». فعالم الأصوات من حولنا قد تبدل بدرجة كبيرة وما على المرء إلا أن يأخذ في اعتباره أصوات الشارع في المدن الحديثة. وقد ظهر في فيلم سينمائي أمريكي، حيث يقوم في أحد مشاهده راقص بالرقص على أصوات آلات المعامل، كيف أن هناك قرابة مذهلة بين أصوات العالم الحديث وبين موسيقى الجاز بإيقاعها الراقص. إن الجاز يعني رفداً واسعاً للموسيقى الحديثة بعناصر من الموسيقى الشعبية، بغض النظر عن التشويه الذي يلحق بموسيقى الجاز في عالمنا السلعي. لذلك فإن أثر موسيقى الجاز في تحرير الزنوج أمر واضح تمام الوضوح.

(*) إن نهاية البيت في القصيدة الألمانية لا يعني دائماً الوقف عندها، فقد يكون شطر من الجملة في احد الأبيات وشطرها الآخر في البيت الذي يليه مما لا يدع مجالاً للوقف. ويمكننا اعتبار البيت في القصيدة الألمانية كالسطر في بيت الشعر العربي ولذلك نستعمل اصطلاح (البيت) في الشعر الألماني تجاوزاً، ونفس الشيء ينطبق على بقية الاصطلاحات المأخوذة من علم العروض العربي. المترجم.

إن الحملة الشافية التي قامت ضد الشكلية قد أدت إلى تطوير (منتج) خلاق للأشكال في عالم الفن. فقد أثبتت أن تطوير المضمون الاجتماعي شرط أساسي وحاسم من أجل تطوير الأشكال الفنية. وكل تجديد في الشكل سوف يكون عقيماً تماماً ما لم ينبثق عن تطور المضمون وما لم يكن تحقيقاً له.

لقد قمت بكتابة «قصائد في الهجاء» من أجل إذاعة ألمانيا الحرة. وكان المقصود منها نثر جمل متفرقة بين مستمعين بعيدين ومتفرقين. لذلك كان من الضروري استعمال (شكل مقتضب جداً)، أبسط الصيغ (وأكثرها إيجازاً) دون أن تتأثر بنفس الوقت بتشويش الإذاعات المعادية إلى حد كبير. من هنا فقد وجدتُ أن استعمال القافية غير وارد في هذا المجال لأن القافية تجعل القصيدة مكتملة بذاتها كما تجعلها تمر مرور الكرام على آذان المستمعين دون أن تترك الأثر اللازم. كذلك فإن الإيقاعات المنتظمة بتواترها الرتيب لا تستطيع أن تحفر لنفسها مكانا تستقر فيه وتضطر المرء أن يلجأ إلى الوصف بينما لا تستطيع كثير من الانطباعات الآنية أن تجد لها مكاناً في هذه الإيقاعات. لذلك كان لا بد من اللجوء إلى اللهجة المباشرة والآنية.

وهكذا توصلت إلى أن الشعر اللامقفى ذا الأوزان اللامنتظمة صالح جداً في هذا المجال.

1939

ترجمة الدكتور أحمد الحمو



الفصل السادس

إلى الذين يولدون بعدنا



إلى الذين يولدون بعدنا

برتولد بريشت
Bertolt Brecht

أنا أعيش حقاً، في زمن مظلم!
الكلمة الطيبة تبدو غبية. والجبين الناصع
يدل على انعدام الحس. والضاحك
لم يستلم بعد
الخبر الرهيب.

يا له من زمن، يكاد
الحديث فيه عن الأشجار يكون جريمة،
لأن الصمت يطوّق جرائم لا تحصى.
والذي يجتاز الشارع هنا بهدوء
لا يمكن مخاطبته من أصدقائه
الذين هم في عوز!

صحيح: أني ما أزال أكسب قوتي
لكن صدقوني: إنه من باب الصدفة. إذ لا شيء
مما أعمله، يخوّلني
أن أشبع
ونجاتي هي صدفة أيضاً (إذا ما تخلى عني الحظ، فأنا هالك).

ثمة من يقول لي: كل واشرب يا هذا! وتنعم
بما عندك!
لكن كيف يتسنى لي أن آكل وأشرب بينما أنتزع
ممن يموتون جوعاً ما آكله
وممن يموتون عطشاً ما أشربه؟
ومع هذا فأنا آكل وأشرب.

بودي أيضاً أن أصير حكيماً.
وفي الكتب القديمة ورد، من هو الحكيم:
إن من يبعد نفسه عن نزاع العالم ويقضي
وقته القصير دونما وجل
ويستغني أيضاً عن الشدّة
ويقابل الشر بالخير،
ولا يحقق رغباته، إنما يتناساها
يعدّ من الحكماء.
كل هذا لا أقدر عليه:
أنا أعيش حقاً في زمن مظلم؟

-2-

قدمتُ هذه المدن في زمن الفوضى
حين عم الجوع.
تجولتُ بين الناس في زمن التمرد
وتمردتُ معهم.
على هذه الحال انقضى وقتي
الذي منح لي على الأرض.

طعامي تناولته بين المعارك
وخلدت إلى النوم بين القتلة
ولم أُعْنَ بالحب أبداً
وشاهدت الطبيعة بنفاذ صبر.
وعلى هذه الحال انقضى وقتي
الذي منح لي على الأرض.

على أيامي كانت الطرقات تؤدي إلى الوحل.
واللغة كشفتني أمام الجزار.
ما استطعته قليل. لكن الحكام
شعروا بدوني بأمان أكثر وهذا ما أُمنّي نفسي به
وعلى هذه الحال انقضى وقتي
الذي منح لي على الأرض.
كانت الطاقات شحيحة، وكان الهدف نائياً جداً.
وبدا بوضوح، ليّ على الأقل،
صعوبة الوصول.
وعلى هذه الحال انقضى الوقت
الذي منح لي على الأرض.

-3-

يا أنتم، يا من ستطلعون من الفيضان
الذي غرقنا نحن فيه
تذكّروا أيضاً
إذا ما تحدثتم عن ضعفنا
الزمن المظلّم
الذي فلتّم أنتم منه.
وإذا ما كنا نغيّر البلاد

أكثر من الأحذية،
ونخوض حروب الطبقات بيأس
فلأنه لم يكن هناك سوى الظلم وليست الثورة
غير أننا كنا أثناء ذلك نعرف:
إن الكراهية الموجهة ضد الدناءة، أيضاً
تشوّه الطباع.
وإن الغضب الموجه ضد الاستبداد، أيضاً
يجعل الصوت مبحوحاً.

آه، نحن
الذين أردنا أن نعبّد الأرض للمحبة
لم نقدر بالذات، أن نكون محبّين.
أما أنتم، حينما سيأتي الأوان
ويصبح الإنسان عوناً للإنسان
فتذكرونا
بتسامح.

ترجمة قيس الزبيدي

الفهرس

الفصل الرابع : بريشت والسينما

الفصل الخامس : برتولت بريشت : مقالات مختارة

الفصل السادس :

صدر عن دار كنعان 2000 - 2001 - 2002 - 2003 - 2004

	عنوان الكتاب	المؤلف / المترجم
1	قضايا وشهادات / سعد الله ونوس (بحث)	مجموعة باحثين
2	الجنرال (رواية)	آلان سيلتو
3	العقلانية العملية (فلسفة)	بيير بورديو
4	بابل والكتاب المقدس (تراث)	جان بوتيرو
5	الرقص مع الذئاب (سينما)	نك يانغ
6	البحث عن السيد جلجامش (مسرح)	محمد سيف
7	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج1 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
8	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج2 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
9	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج3 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
10	وعليك تتكئ الحياة (شعر)	ممدوح عدوان
11	وحوش العاطفة (شعر)	لقمان ديركي
12	بيان ضد الأبارتايد (سياسة)	د.محمد حافظ يعقوب
13	القيمة والمعيار (نقد)	يوسف سامي اليوسف
14	من دولة الإكراه إلى الديمقراطية (سياسة)	عماد شعيبي
15	القلم والسيف (سياسة)	إدوارد سعيد
16	عباس كياروستامي/فاكهة السينما المنوعة «سينما»	فجر يعقوب
17	جماليات اللفظة «نقد»	د. علي نجيب إبراهيم
18	بين الإسلام والغرب (فلسفة)	مكسيم رودنسون
19	من قريب من بعيد (فلسفة)	كلود ليفي شتراوس
20	صعود وأفول فلسطين (سياسة)	نورمان ج. فنكلستين
21	اعترافات عربي طيب (رواية)	يورام كانيوك
22	ومض الأعماق «مقالات في علم الجمال والنقد»	ت.د.علي نجيب إبراهيم
23	رائحة الأنثى (رواية)	أمين الزاوي
24	مواعيد (شعر)	محمد صارم
25	موكب البط البري (قصص قصيرة)	علي الكردي
26	ضباب البخور (قصص قصيرة)	عمار قدور

بيير بورديو	بؤس العالم (ثلاثة أجزاء) (علم اجتماع)	27
د. برهان زريق	المرأة في الإسلام (قراءة معاصرة)	28
يوسف سامي اليوسف	الخيال والحرية	29
مصطفى الولي	شرك الدم	30
فيدريكو فيلليني	جنجر وفريد (سينما)	31
إسماعيل الرفاعي	ياءٌ.. وعد على شفة مغلقة (شعر)	32
أنطونيو سكارميتا	ساعي البريد	33
محمود كفى	اسق العطاش (شعر)	34
وفيق خنسة	هيروشيما (شعر)	35
محمد القيسي	الدعابة المرة (حوارات)	36
فواز حداد	الضغينة والهوى (رواية)	37
هنادي زرقه	على غفلة من يديك (شعر)	38
إلياس شوفاني	بوح في المتاح (حوارات)	39
ماهر منزلجي	التباس (قصص)	40
سيرغي كوفالوف	سيكلوجية الحب والعلاقات الأسرية (علم اجتماع)	41
عمانوئيل فاليرشتاين	استمرارية التاريخ (رد على نظرية نهاية التاريخ)	42
برتولد بريشت	حوارات المنفيين (حوارات)	43
تيري ميسان	الخديعة المرعبة «سياسة»	44
يوسف سامي اليوسف	مقال في الرواية «نقد»	45
نبيل السهلي	اللاجئون الفلسطينيون في سورية ولبنان «إحصاء»	46
ماهر منزلجي	متى يصبح الإنسان شجرة «قصص قصيرة»	47
انيسة عبود	باب الحيْرة «رواية»	48
رفيق عنيني	صفر واحد «قصص قصيرة للغاية»	49
خيري الذهبي	التدريب على الرعب «مقالات»	50
كلود ليفي شتراوس	مداريات حزينة «علم اجتماع»	51
صبري هاشم	جزيرة الهدهد «شعر»	52
صبري هاشم	أطياف الندى «شعر»	53
مازن النقيب	الحصار «سياسة»	54
جواد الأسدي	نساء في الحرب «مسرح»	55

56	فلامنكو البحث عن كارمن «مسرح»	جواد الأسدي
57	آلام ناهدة الرمّاح «مسرح»	جواد الأسدي
58	دلمونيات «شعر»	علي الجلاوي
59	قبلة في مهب النسيان «شعر»	سوسن دهنيم
60	طقوس حافية «شعر»	نجيب عوض
61	محطات الانتظار «سينما»	محمد توفيق
62	عام مضى والانتفاضة تتجذر «سياسة»	تيسير قبعة
63	الحضارة الأوروبية في عصر الأنوار	كلود ليفي شتراوس
64	الريح والملح «قصص قصيرة»	الفارس الذهبي
65	حنين العناصر «شعر»	عائشة أرناؤوط
66	الغاوي «رواية»	بهيجة إدلبي
67	فيروز والفن الرحباني «دراسة»	محمد منصور
68	الكلمة الخرساء «فلسفة»	جاك رنسيير
69	السياسة الأمريكية وصياغة العالم الجديد «سياسة»	عماد فوزي شعيبي
70	تراتيل القيثارة «شعر»	محمد خميس
71	امرأة مرآتها صياد أعزل «شعر»	محمد سليمان
72	سمعت صوتاً هاتفاً «رواية»	وليد إخلاصي
73	حمار المسيح «سياسة»	ت. إسماعيل دبج
74	عشاق الدير «رواية»	محمد الدروبي
75	اليوم الأخير لبيت دمشقي «قصص قصيرة»	طه حسين حسن
76	عالم مختلف «قصص قصيرة»	ماهر منزلجي
77	الوجه السابع للنرد «سينما»	فجر يعقوب
78	همس / الجثة لا تسبح ضد التيار	يحيى علوان
79	الاتجاهات النقدية الحديثة «نقد»	عمر كوش
80	هيبياس الأكبر / محاورة عن الجميل	ت. علي نجيب إبراهيم
81	فيروز والفن الرحباني/الحلم المتمرد والفردوس المفقود	محمد منصور
82	السينما الصهيونية / شاشة للتضليل «سينما»	محمد عبيدو

دراما التغيير

أجلس على قارعة الطريق

بينما السائق يغيّر العجلة

لا أحب المكان، الذي جئت منه

ولا أحب المكان، الذي أذهب إليه

لماذا إذن أراقب تغيير العجلة

بنفاذ صبر؟

بريشت







دار كنعان
للدراسات والنشر
والخدمات الإعلامية